77 13



ngbk

77□13

Politische Kunst im Widerstand in der Türkei

Türkiye'de Direnişin Sanatı

ngbk
neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V.
Oranienstr. 25
10999 Berlin
Tel: +49 30 61 65 13-0
Fax:+49 30 61 6513-77
ngbk@ngbk.de, www.ngbk.de

Buchcover / Kapak:
Artıkişler - *Akıl Tutulması*. Video, 2012
Kataloggestaltung / Tasarım: Derin Korman
Druck / Baskı: Druckerei Conrad Berlin
Auflage / Basım Sayısı: 600
Verlag, Vertrieb / Yayınevi, Dağıtım: nGbK

Berlin 2015

ISBN 978-3-938515-59-4

Printed in Germany.

Gender_Gap / Cinsiyet Ayracı:

Die nGbK wählt mit der Schreibweise des Gender_Gaps in ihren Veröffentlichungen bewusst eine sprachliche Darstellung aller sozialen Geschlechter und Geschlechteridentitäten über die hegemoniale Zweigeschlechtlichkeit hinaus.

nGbK ilkeleri doğrultusunda tüm yayınlarında Gender_Gap (cinsiyet ayracı) kullanır. Almanca yazımda alışılagelen erkek cinsiyet ekinin çıkarılarak yerine alttan çizgi ve kadın cinsiyet ekinin (_innen) getirilmesiyle oluşturulan Gender_Gap, toplumsal cinsiyet kimliklerinin tahakkümcü ikili anlayışın ötesinde temsiliyetini sağlamayı ve bu sorunun altını çizmeyi amaçlar.

Inhaltsverzeichnis
İçindekiler

Die Austellung / Sergi



Vorwort Önsöz

Im Sommer 2013 entstand die Idee, eine Ausstellung zur Ästhetik des Widerstands in der Türkei zu organisieren und diese in Deutschland zu zeigen. Nur wenige Monate zuvor war im Istanbuler *DEPO* die Ausstellung *Afişe Çıkmak* zu Ende gegangen. Darin war die soziopolitische und kulturelle Geschichte diverser linkspolitischer und progressiver gesellschaftlicher Akteure in der Türkei, zwischen den 1960er und 80er Jahren, in Form von Plakaten und anderen zeitzeuglichen Dokumenten behandelt worden. Unser Projektinitiator Christian Bergmann, der als Politologe am *Social Policy Forum* der *Boğaziçi* Universität in Istanbul forscht, war nach dem Besuch im *DEPO* nachhaltig beeindruckt von den kreativen Formen des Protestes aus jener Zeit. Als sich dann nur wenige Monate später die Proteste rund um den Gezi-Park ereigneten, wurden die Parallelen in der Formensprache des Widerstands rund um den Taksim Platz zu den Ästhetiken in der vorher besuchten Ausstellung offenbar.

Bei der Suche nach möglichen Partner_innen zur Umsetzung der Projektidee ergaben sich eine Reihe von fruchtbaren Kooperationen. So konnten wir z.B. Pablo Hermann vom *Organ kritischer Kunst (OKK)* aus dem Berliner Wedding gewinnen, das Projekt mit aufzubauen. Die Arbeit des *OKK*, fußt auf jahrelanger Erfahrung mit künstlerisch-aktivistischen Ansätzen. Weitere Projektmitglieder sind Duygu Gürsel vom *Allmende e.V.*, Zülfukar Çetin, der als Gastwissenschaftler bei der *Stiftung Wissenschaft und Politik (SWP)* tätig ist, sowie Çağrı Kahveci von der *Alice Salomon Hochschule Berlin*, die mit ihren Arbeitserfahrungen das Projekt um einen theoretischen Überbau mit wissenschaftlichen, analytischen Beiträgen erweiterten und somit Zusammenhänge, Kontinuitäten, aber auch Brüche und Unterschiede der verschie-

2013 senesinde Türkiye'de direnişin estetiği üzerine bir sergi organize edip bunu Almanya'da gerçekleştirme fikri ortaya çıktı. Bunun sadece birkaç ay öncesinde İstanbul'daki *DEPO*'da *Afişe Çıkmak* sergisi sona ermişti. Sergide, Türkiye'nin 60'lı ve 80'li yıllar arasındaki farklı sol politik ve ilerici toplumsal aktörlerinin sosyopolitik ve kültürel tarihi, afişler ve dönemin şahidi olan diğer belgeler aracılığıyla ele alınıyordu. Projenin öncüsü olan ve Boğaziçi Üniversitesi'ndeki *Sosyal Politika Forumu*'nda araştırma yapan Christian Bergmann, DEPO'ya yaptığı ziyaretin ardından o dönemin protestolarının yaratıcı şekillerinden derinden etkilendi. Sadece birkaç ay sonra Gezi Parkı protestoları başladığında, Taksim Meydanı çevresindeki direnişin biçimsel dili ile daha önce ziyaret ettiği sergideki estetik arasındaki paralellikler netlik kazandı.

Proje fikrinin hayata geçirilmesi için uygun partnerlerin aranması sürecinde bir dizi verimli işbirliği ortaya çıktı. Böylelikle, örneğin Berlin-Weddingli *Organ kritischer Kunst'tan (OKK)* Pablo Hermann'ı projeyi birlikte oluşturmak üzere aramıza katma imkanı oldu. *OKK*'nın çalışmaları sanatsal-aktivist yaklaşımlar ile yılların deneyimine dayanıyor. Projenin diğer üyeleri olan *Allmende e.V.*'den Duygu Gürsel, *SWP*'de *(Stiftung Wissenschaft und Politik - Uluslararası İlişkiler ve Güvenlik Enstitüsü)* misafir araştırmacı Zülfukar Çetin ve ayrıca Berlin *Alice Salomon Üniversitesi*'nden Çağrı Kahveci, çalışma deneyimleri ile bilimsel ve analitik katkıları sayesinde projeye teorik bir üstyapı kazandırdılar ve bununla birlikte Türkiye'nin geçmişi ve bugünündeki farklı hareketlerin bağlantılarına, sürekliliklerine, ama aynı zamanda kırılma noktalarına ve farklılıklarına da açıklık kazandırdılar. Therese Koppe, çalışmalarının odak noktası olan video ve filmlerle projeyi zen-

Artıkişler - *Akıl Tutulması*. Video, 2012.

denen Bewegungen in der Türkei, damals und heute, verdeutlichen konnten. Therese Koppe bereicherte das Projekt mit ihrem Themenschwerpunkt Video/Film und die Kunsthistorikerin Eva Liedtjens, sowie der Textilkünstler Jan Bejšovec waren maßgeblich für die Künstler_innenauswahl und das Ausstellungskonzept verantwortlich. In dieser Konstellation erprobten wir die kollektive Umsetzung. Sehr wichtig war und ist uns dabei der gruppenkuratorische Prozess.

In der intensiveren Auseinandersetzung mit dem Thema wurde eine ästhetische Verbindung zwischen der Zeit der Widerständigkeit der 70er Jahre und heute deutlich - ähnlich einer Brücke, die die Zeit der Repressionen der Militärdiktatur und die verschiedenen Bewegungen von damals mit denen von heute zu verbinden vermag. Mit dem Projekt wagen wir den Versuch, die Türkei aus einem alternativen Blickwinkel zu betrachten, fernab des typischen soziokulturellen Fokus auf Themen wie Migration oder Religion. Wir wollen einem möglichst breiten und interessierten Publikum in Deutschland, die jüngere Geschichte der Türkei und ihre zahlreichen gesellschaftspolitischen und kulturellen Konflikte, sowie die Vielzahl der daraus entstandenen Protestbewegungen innerhalb der Zivilgesellschaft, näher bringen.

Dabei liegt der Fokus der Ausstellung nicht allein auf der Metropole Istanbul, in der fast ein Drittel der Stadtbevölkerung der Türkei lebt. Im Rahmen der Ausstellungsvorbereitung unternahmen wir als Projektgruppe Anfang 2015 eine Recherchereise ins kurdisch geprägte Diyarbakır. Dabei unterstützte uns das *Diyarbakır Sanat Merkezi*, um vor Ort Künstler_innen und zivilgesellschaftliche Organisationen für unser Projekt zu gewinnen.

Unsere kollektive Arbeitsweise spiegelt sich im Projekt selbst wider – so konnte in den letzten

ginleştirdi. Sanat tarihçisi Eva Liedtjens ve tekstil sanatçıcı Jan Bejšovec de, sanatçı seçiminden ve sergi konseptinden büyük ölçüde sorumluydular. Bu grup çalışmasında kolektif bir uygulamayı denedik. Bizim için esas önem arz eden, grup küratörlüğüne dayanan bir yöntemdi, hala da öyle.

Konuyu yoğun şekilde tartışmamız esnasında 70'li yılların direnişçiliği ve bugün arasında estetik bir bağlantı ortaya çıktı. Bu askeri diktatörlüğün baskı uyguladığı dönemi ve o zamanın farklı hareketlerini bugününkülerle bir araya getiren bir köprüyü andırıyordu. Proje ile Türkiye'yi, göç veya din gibi konulara yönelen tipik sosyokültürel odağın uzağında alternatif bir bakış açısından gözlemleme çabasına giriştik. Türkiye'nin yakın tarihi ile toplumsal ve kültürel meselelerini ve onlarla bağlantılı olan çok boyutlu protesto hareketlerini olabildiğince büyük bir Alman kitlesine tanıtmak istiyoruz.

Serginin merkezinde sadece Türkiye'nin kent nüfusunun yaklaşık üçte birinin yaşadığı İstanbul metropolü yok. 2015 başlarında serginin hazırlık süreci kapsamında, proje grubu olarak ağırlıklı olarak Kürtlerin yaşadığı Diyarbakır'a bir araştırma gezisi yaptık. *Diyarbakır Sanat Merkezi*, yerel sanatçıları ve sivil yoplum örgütlerini projemize kazanmamızda bize destek oldu.

Kolektif çalışma şeklimiz projenin kendisine yansıyor. Böylelikle çıkış fikrimiz, son iki yılda çok sayıda başka destekçiler ile işbirliği içerisinde, Türkiye ve Almanya'nın farklı bölgelerinden toplamda 40'tan fazla katılımcı ve kolektifin dahil olduğu bir projeye dönüştü. Çok seslilik, iki ülkedeki sosyal hareketlerle şekli ve konusu açısından şu ana kadar bir örneği bulunmayan kapsamda bir bağlantı kurulmasına olanak tanıdı.

Üç ayaklı proje; bir sergi, bir kitap ve yan etkinliklerden oluşuyor. Sergide kamusal alandaki sosyal

zwei Jahren in der Zusammenarbeit mit zahlreichen weiteren Unterstützer_innen die Ursprungsidee zu einem Projekt mit insgesamt mehr als 40 Teilnehmer_innen und Kollektiven aus verschiedenen Regionen der Türkei und Deutschland heranwachsen. Die Vielstimmigkeit ermöglicht eine Rückbindung an soziale Bewegungen in beiden Ländern - in einem Umfang, der in dieser Form und zu einem solchen Thema bislang beispiellos ist.

Das dreigliedrige Projekt besteht aus einer Ausstellung, einer Publikation und einem Rahmenprogramm. In der Ausstellung werden dokumentarische Momentaufnahmen vom sozialen Widerstand im öffentlichen Raum durch künstlerische Reflexionen kontextualisiert. Das Nebeneinanderstellen von Fotografie, Video, Installation, Malerei, Plakatkunst und Archivmaterial ermöglicht eine assoziative Dokumentation. Die vorliegende Publikation beinhaltet wissenschaftliche, künstlerische sowie literarische Beiträge in Wort und Bild, die eine Vielzahl der in der Ausstellung enthaltenen Themen aufgreifen und ergänzen. Das Rahmenprogramm vertieft darüber hinaus einzelne Themenbereiche in einer Podiumsdiskussion, einer Performance, einem Karikaturen-Workshop sowie Filmvorführungen und Künstler_innengesprächen.

Die *neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK)* und ihre Kunstpolitik, die seit über 40 Jahren an der Schnittstelle zwischen gesellschaftlichen Fragestellungen und künstlerischen Strategien angesiedelt ist, hat sich als der ideale Ort für unser Ausstellungsprojekt erwiesen. Wir bedanken uns daher an dieser Stelle von ganzem Herzen bei allen Freund_innen und Kolleg_innen, die im Laufe dieser zwei Jahre so tatkräftig daran mitgearbeitet haben, das Projekt, immer wieder aufs Neue, weiterzuentwickeln und letztlich in die Tat umzusetzen.

direnişin belgesel görüntüleri sanatsal yaklaşımlar ile bağlamına yerleştiriliyor. Fotoğraf, video, enstalasyon, resim, afiş sanatı ve arşiv materyallerinin bir aradalığı, çağrışımsal bir dokümentasyona olanak tanıyor. Elinizdeki kitap, serginin içerdiği konuları ele alan ve onları tamamlayan bilimsel, sanatsal ve edebi metin ve görseller içeriyor. Ayrıca yan etkinlik programı; bir podyum tartışması, bir performans ve bir karikatür workshop'unun yanı sıra film gösterimleri ve sanatçı konuşmalarıyla ele alınan konuları derinleştiriyor.

40 seneden uzun bir süredir toplumsal sorular ve sanatsal stratejiler arasındaki kesişim noktasında yerleşik bulunan *neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK)* ve izlediği sanat politikası, buranın sergi projesi için ideal mekan olduğunu gösterdi. Bu nedenle burada, bu iki sene süresince projeyi durmadan yenileyip geliştirme ve nihayetinde gerçekleştirmemizde var gücüyle çalışmış olan tüm dostlarımıza ve çalışma arkadaşlarımıza tüm içtenliğimizle teşekkür ediyoruz.

Berlin/İstanbul, Haziran 2015

nGbK-Proje Grubu 77□13:
Jan Bejšovec, Christian Bergmann, Zülfukar Çetin, Duygu Gürsel, Pablo Hermann, Çağrı Kahveci, Therese Koppe, Eva Liedtjens

Almanca'dan çeviren: Seda Niğbolu

Berlin/Istanbul im Juni 2015

nGbK-Projektgruppe 77□13:
Jan Bejšovec, Christian Bergmann, Zülfukar Çetin, Duygu Gürsel, Pablo Hermann, Çağrı Kahveci, Therese Koppe, Eva Liedtjens

Einleitung

Giriş

Melek Muştu Seufert, Zülfukar Çetin

In der Vorbereitungsphase zu diesem Buch interessierten wir uns einerseits für die Entwicklungen innerhalb verschiedener gesellschaftlicher Bewegungen - angefangen bei den 60ern - und deren damaligen und heutigen Repräsentationsmodellen. Auf der anderen Seite jedoch interessierten wir uns für deren künstlerischen Vorsprung und ästhetische Reflexionen. Als ein interdisziplinäres Projekt konnten wir für dieses Feld schlussfolgern, dass es Gemeinsamkeiten in der Art und Weise des Gedenkens gibt - trotz Unterschieden in der Zeit und im öffentlichen Auftreten der verschiedenen Gruppen: Poster, Slogans, Tagebücher, Graffitis, Fotografien, Lieder, Filme und sogar Musikgruppen sind jene Elemente, die [von Bewegungen] übrig bleiben, die sie unvergesslich machen und dokumentieren und die Teil der Konstruktion des gesellschaftlichen Gedächtnisses sind.

Wir entschieden uns deshalb das Buch in drei Hauptkapitel einzuteilen: Kollektives Gedächtnis, Kunst und Widerstand und Urbaner Widerstand. Auch wenn diese Titel untereinander aufgelistet sind, sollten wir uns dessen bewusst sein,

Bu kitabın hazırlık sürecinde bir yandan farklı toplumsal hareketlerin dinamiğinin; 60'lardan bugüne kadar dönemsel temsiliyet modellerini, diğer yandan bunun sanatsal izdüşümlerini ve estetik yansımalarını merak ettik. Disiplinlerarası bir proje olarak baktığımız alanda gördük ki, dönemsel farklar ve değişik grupların kendilerini kamuoyunda ifade ediş farklılıklarına rağmen, hatırlanma biçimlerinde ortaklıklar söz konusu; afiş, slogan, günlük, duvar yazısı, fotoğraf, şarkı, film ve hatta müzik grubu gibi mutlaka geriye kalan, hatırlamayı sağlayan, unutturmayan, belgeleyen ve böylece toplumsal bellek inşa etmeyi sağlayan şeyler…

Böylelikle, hem sergiyi hem de kitabı üç ana başlık altında toplamak gerektiğine karar verdik: Toplumsal Bellek, Sanat ve Direniş ile Kentsel Direniş. Her ne kadar bu başlıklar alt alta duruyor olsa da, aslında kitabı okurken bunların aynı zamanda iç içe olduğunu, yani birbirinden ayrı düşünülemeyeceğini, örneğin Gezi Parkı'nın yıllar içinde toplumsal hafızada oluşmuş yerini, alışveriş merkezi yapma saikiyle başlatılan yıkımlara karşı korumak için sanatın da dahil olduğu bir direniş

dass die Themen miteinander verwoben sind und nicht getrennt voneinander gedacht werden können. So etwa der Gezi Park und sein Platz im kollektiven Gedächtnis, den er über die letzten Jahre eingenommen hat. Er kann als ein Widerstand gelesen werden - an dem auch die Kunst beteiligt ist - gegen die mit dem Bau eines Einkaufszentrums einhergehenden Zerstörungen. Dieser Widerstand entwickelt sich danach weiter und wird zu einem sich neu generierenden kollektiven Gedächtnis.

Im ersten Kapitel, das sich mit dem kollektiven Gedächtnis auseinandersetzt, stellen wir uns folgende Fragen: „Was ist kollektives Gedächtnis?“, „Was ist darin enthalten, und was sagt es aus, wo begegnet es uns?“, „Was sind die Elemente, die dieses Gedächtnis erschaffen und wer generiert und wer vernichtet es?“.

Unser Fokus in diesem Buch richtet sich auf Widerstand. Es ist nicht schwer, Beispiele in der Türkei dafür zu finden, dass die Veränderungen bzw. die Vernichtung und Auferlegung von einem kollektivem Gedächtnis nicht einfach angenommen werden. Es haben sich besonders in den letzten 10 Jahren starke Bewegungen gegen dieses fiktive Gedächtnis - oder die „Gedächtnislosigkeit“ - entwickelt. Dies sind Beispiele dafür, dass die Gesellschaft begonnen hat, ihr eigenes Gedächtnis wieder selbst herzustellen. In diesem Zusammenhang stellt sich heraus, wie wichtig Geschichtsschreibung ist. „Wessen Geschichte, wird wie geschrieben?“, „Wie gestaltete sich der Übergang vom Objekt zum Subjekt des Widerstands?“, „Wie transformierten sich dabei die Widerstandsformen?“, „Was waren die Errungenschaften, was die Verluste?“. Wir suchten uns - diesen Fragen folgend - Beispiele aus der feministischen, der kurdischen und der LGBTI* -Bewegung und von Interventionen im städtischen Raum aus. In diesem Teil des Buches offenba-

ve sonrasında dönüşerek yeniden oluşan bir toplumsal bellek olarak okuyabileceğimizi akılda tutmak gerekir.

İlk bölüm Toplumsal Bellek üzerine düşünürken, öncelikle; “Toplumsal bellek nedir?”, “İçeriğinde neler vardır, ne ifade eder, nerede karşımıza çıkar?”, “Bu belleği oluşturan bileşenler nelerdir, yaratıcıları ve yokedicileri kimlerdir?” gibi sorular sorduk kendimize.

Odak noktamız direniş de olduğundan, Türkiye'de toplumsal belleği değiştirme, yok etme ve yeniden üretme dayatmasının kolay kabul görmediğini, aksine hafızasızlaştırma da diyebileceğimiz kurgulanmış belleğe karşı son on yıllardan itibaren güçlü hareketler olduğunu ve toplumun kendi belleğini yeniden kendisinin ürettiğini kanıtlayan örnekleri bulmakta zorlanmadık. Bu aşamada tarih yazımının önemi ortaya çıktı. “Kimin tarihi, nasıl yazılıyordu?” “Verilen mücadelelerle nesne konumundan özne konumuna geçiş süreci ve mücadele biçiminin dönüşümü nasıldı?”, “Ödenen bedelleriyle birlikte sonrasındaki kazanımları nelerdi?” gibi sorularla devam ettiğimizde toplumsal bellek alanları olarak feminizm, Kürt hareketi, göç, LGBTİ hareketi ve kentsel alana müdahale örneklerini seçmiş olduk. Bu bölümde kimi aktivist, kimi sanatçı veya akademisyen olan yazarlarımız resmi egemen tarih yazımına karşı alternatif olduğu kadar, sahici bir tarih yazımı da sunmaktalar. Örneğin Handan Koç, yazısında küçük bir kadın grubuyla başlayan ikinci dalga feminizmin, yıllar içinde inatçı mücadeleyle önce devlet destekli erkek şiddetine karşı binlerce kadını nasıl harekete geçirdiğini, devamında da zaman içinde ataerkil bir zihniyeti temsil eden kadına yönelik ayrımcı yasaları zamanla kadınların lehine değiştirecek belli bir güce eriştiğini aktarıyor.

Benzer şekilde, önce translara yönelik devlet şiddetine karşı örgütlenerek yasal hak talepleriyle

ren uns die Aktivist_innen, Künstler_innen und Akademiker_innen, entgegen der dominanten/offiziellen Geschichtsschreibung, eine Alternative, aber auch unverfälschte Geschichtsschreibung. Beispielweise geht es in dem Beitrag von Handan Koç darum, wie eine kleine Gruppe von Frauen der zweiten Welle des Feminismus es über die Jahre hinweg, durch ihren hartnäckigen Kampf geschafft hat, tausende Frauen gegen die staatlich unterstützte Gewalt von Männern zu bewegen. Sie erklärt uns, wie die Frauen im Laufe der Zeit so viel Zuspruch bekommen haben, dass sich die diskriminierenden Gesetze, die das patriarchale Denken repräsentieren, mit der Zeit zu Gunsten der Frauen verändern.

In ähnlicher Weise sehen wir dies auch im Artikel von Zülfukar Çetin und Aras Göngör. Beide Autor_innen beschreiben, wie die LGBTI* -Bewegung zuerst durch die Organisierung gegen Gewalt an Trans* und deren Forderungen nach mehr Rechten anfing. Heute verteidigt sie die Menschenrechte und Pressefreiheit, unterstützt die kurdische Bewegung sowie die Arbeiter_innen- und Frauenbewegung und ist zu einer antimilitaristischen, emanzipatorischen und aktiven Bewegung geworden. Der Pride-Marsch ist eine wichtige Errungenschaft dieses Widerstands. Was sich allerdings davon ins Gedächtnis eingeschrieben hat, ist der Slogan - für manche eher schamlos - „Faşizme karşı bacak omuza" („Gegen den Faschismus, Bein an Schulter" statt der berühmten antifaschistischen Parole: „Faşizme Karşı Omuz Omuza!" („Schulter an Schulter gegen Faschismus")).

Banu Karaca erörtert in ihrem Text über die Slogans von Gezi, wie der Gezi-Park zum Symbol für die Kämpfe und Interventionen im städtischen Raum wurde. Wir erfahren, wie die friedvollen Proteste gegen den Bau eines Einkaufszentrums auf der Grünfläche am Taksim Platz - im Stadt-

yola çıkan, günümüze insan hakları ve basın özgürlüğünü savunan, Kürt, işçi, kadın gibi hareketleri destekleyen antimilitarist çizgide özgürlükçü aktif bir harekete dönüşerek gelen bir LGBTİ hareketini, Zülfukar Çetin ve Aras Göngör'ün yazısında görmekteyiz. Değerli bir kazanım olan Onur Yürüyüşü'nden belleğe kazınansa, renk ve neşenin yanında kimilerine edepsiz gelebilecek "Faşizme karşı bacak omuza" sloganı oluyor.

Banu Karaca Gezi sloganlarıyla ilgili yazısında, kentsel alana müdahalenin direnişi olan Gezi Parkı'nın bir sembole nasıl dönüştüğünü irdeliyor. Bu yazıda da görüldüğü gibi, kentin hafızasında eylem yahut kutlama için toplanılan Taksim Meydanı'na bitişik yeşil alanı, alışveriş merkezine dönüştürme girişimine karşı başlayan barışçıl protestolara, orantısız polis ciddetiyle karşılık verilmesi sonucu toplumun her kesiminden gruplar direniş için Gezi'ye aktılar; dayanısarak, yaratıcı mizahla direndiler, pek çok köşede Gezi ruhunun izlerini bıraktılar. Geriye Taksim ve Gezi'ye ilişkin bellekte en etkili şu sloganla yeni bir sayfa açtılar: "Her yer Taksim, her yer direniş".

Can Sungu iki film üzerinden Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü olgusunu aralıyor: Daha iyi bir hayat kurma hayali içinde, gurbette ağır çalışma koşulları, sömürülme, sosyo-kültürel değişimler, sıla hasreti, ırkçı ayrımcılık gibi alanlarda direnen Almanya'ya göç etmiş insanlar, hem Türkiye'de hem Almanya'da nereden, hangi pencereden bakıldığına bağlı olarak değişen sıfatlarla gurbetçi / Almancı, misafir işçi / yabancı işçi, müslüman yabancı olarak etiketlendiler, uzun süre arafta kaldılar.

Şeymuş Diken'in bakışıyla dünyayı sallayan 68 ruhu Türkiye'yi de sarmış, daha fazla özgürlük ve hak arayışı talepleri alanlarda kitlesel olarak haykırılmış, bu dalga içinde üniversiteli ve aydınlar olarak Kürtler doğu-batı arasındaki sosyal adalet

gedächtnis der Ort von Demonstrationen und Festivitäten - auf Grund der unverhältnismäßig hohen Polizeigewalt, Gruppen aus allen Gesellschaftsschichten im Gezi Park zusammen kommen ließen. Sie haben sich solidarisch und mit viel Humor widersetzt und in vielen Ecken [der Stadt] Spuren vom Geist des Gezi-Aufstands hinterlassen. Was für das Gedächtnis zu Taksim und Gezi übrig blieb, ist folgender Slogan, der ein neues Kapitel aufmacht: „Her yer Taksim, her yer direniş" („Überall ist Taksim, überall ist Widerstand").

Can Sungu widmet sich in seinem Beitrag der Wahrnehmung von Arbeitsmigration, zwischen Deutschland und der Türkei, anhand von zwei Filmen: diese Menschen sind von der Türkei nach Deutschland migriert, weil sie sich ein besseres Leben erträumten. Dort angekommen mussten sie sich gegen harte Arbeitsbedingungen, Ausbeutung, sozio-kulturelle Veränderungen, Heimweh, und rassistische Diskriminierung zur Wehr setzen. Sowohl in der Türkei, als auch in Deutschland - je nach dem aus welchem Fenster man schaut - werden sie als „gurbetçi"/ „almancı" („im Ausland Lebende_r"/ „in Deuschland Lebende_r"), „Gastarbeiter_innen"/ „ausländische Arbreiter_innen", „muslimische Ausländer" bezeichnet und befinden sich dadurch in der Schwebe einer identitären Positionierung.

Şeyhmus Diken vermittelt uns - aus seiner Perspektive - den Geist der 68er, der die ganze Welt erfasst hatte und somit auch die Türkei. Die Massen forderten mehr Freiheiten und Rechte. In dieser Welle befanden sich auch kurdische Studierende und Intellektuelle, die sich gegen die soziale Ungerechtigkeit zwischen Ost- und West- [-Türkei] organisiert und Treffen abgehalten haben. Sie haben dabei darauf aufmerksam gemacht, dass die Geschichtsschreibung über die kurdischen Gebiete falsch ist. Die offizielle Ideo-

dengesizliğine karşı örgütlenip mitingler yapmış, Kürt bölgesine dair tarih yazımının yanlışlığına dikkat çekmiş, böylece resmi ideoloji kurumunun fark edilmesinde ilk sıçrama olmuş, "doğululuk"-tan Kürtlüğe taşınan bir mücadele günümüze kadar meşru ve gayri-meşru bir şekilde devam etmiştir.

Kitabın Sanat ve Direniş konulu ikinci bölümünde sanatla toplumsal hareketler arasındaki etkileşime odaklandık. Sanatın toplumsal hareketler içindeki rolünün ne olduğu, belli alanlara ve gruplara yönelik devlet baskısının ve buna karşı direnişlerin sanatçıyı ve sanat konularını nasıl etkilediğini anlamaya çalıştık. Bu bağlamda, direnişçi sanatçı estetiğinin ne gibi değişimler, dönüşümler geçirdiği gibi soruların cevaplarını, bu bölümde belgeselci, video sanatçısı, çizer, küratör, sanat kuramcısı ve akademisyen olan yazarlarımızın makalelerinde tartışmaya açtık:

Mizgin Müjde Arslan, yazısında Kürt coğrafyasından çıkan filmlere kendi tecrübelerinden yola çıkarak "içerden" bir bakış sunuyor. Yazar, makalesinde 2000'li yıllarda daha çok belgesel alanında ortaya çıkan Kürt sinemasını, vaktiyle inkar edilen bir halkın ve yasaklı dilinin sesi ve görünür kılınmanın arzusu olarak yorumluyor.

Akabinde Can Candan, Türkiye'de belgesel sinema tarihini incelediği yazısında belgesel sinemanın; etnik ve mezhepsel katliamlara, insan hakları ihlallerine, yıkıcı çevre politikalarına ve sermaye / devlet / erkek egemenliğine karşı verilen mücadeleleri kayıt altına aldığını, aynı zamanda belgesel sinemanın; yok saymaya, unutturmaya karşı kişisel ve toplumsal bellekleri canlı tutmaya çalışan sanatsal bir direniş alanı olduğunu örnekleriyle tespit ediyor.

90'ların Kürt coğrafyasında gündelik yaşamı devlet şiddetinin belirlediği yıllarda büyümüş bir

logie wurde damit entlarvt und es fand der erste Schritt von „aus dem Osten sein“ („doğululuk“) zu einer Bewegung statt, die vom Kurdentum getragen wird und sowohl auf legitime, als auch auf illegitime Weise bis heute weitergeht.

Das zweite Kapitel handelt von Kunst und Widerstand und konzentriert sich auf die Art und Weise, wie sich Kunst und gesellschaftlicher Widerstand gegenseitig beeinflussen und stärken. Wir wollten hier herausfinden, was die Rolle von Kunst innerhalb gesellschaftlicher Bewegungen ist und wie sich Repression, in Bezug auf bestimmte Bereiche und Gruppen und deren Widerstand dagegen, auf den/die Künstler_in bzw. die Kunstthemen auswirkt. Wir fragten uns hier, welche Veränderungen und Transformationen die Ästhetik des rebellischen Künstlers durchmacht und diskutieren dies dank der Beiträge von Kolleg_innen aus den jeweiligen Sparten des Dokumentarfilms, der Videokunst, der Karikatur, der Kuratorie, der Kunsttheorie und der Akademie.

Mizgin Müjde Arslan präsentiert uns Filme aus den Kurdischen Gebieten mit einem Blick von 'innen' durch ihre eigene Erfahrungen. Die Autorin interpretiert das, zu Beginn der 2000er, aufkommende Kurdische Kino - vor allem im Bereich des Dokumentarfilms - als das Bedürfnis nach Sichtbarkeit eines zeitweise geleugneten Volkes und seiner verbotenen Sprache.

Im Anschluss daran erklärt uns Can Candan in seinem Text, in dem er sich die Geschichte des Dokumentarfilms in der Türkei näher anschaut, dass der Dokumentarfilm die Kämpfe gegen ethnische und religiöse Massaker, Menschenrechtsverletzungen, gegen verheerende Umweltpolitik und die Herrschaft von Kapital / Staat / Patriarchat festhält. Er will uns anhand von Beispielen zeigen, dass der Dokumentarfilm zugleich ein

sanatçı olan Cengiz Tekin'in, travmatik bireysel hafızasından sanatına yansıttığı Fotoğraf isimli çalışmasını da Engin Sustam analiz ediyor. Buna göre yazar, sanat eserinin özellikle hafızanın toplumsal ve siyasal krizini anlatması açısından da önemli bir siyasal araç oldugunu tespit ediyor.

Buna paralel olarak Şener Özmen de, Diyarbakır'da 2000'li yıllar ile birlikte başlayan bir kültür sanat ortamının oluşumunu, ardından Diyarbakır'lı Kürt sanatçıların Batı Avrupa'daki sergilerle uluslararası lige çıkışını ve bu sanatçıların Türkiye güncel sanatındaki görünürlük mücadelesini; sergiler, tartışmalar ve eleştiriler ekseninde rapor ediyor. Bu raporla, güncel sanatı bir yaşam, düşünüş ve direniş biçimi olarak benimseyen 'doğulu' sanatçıların, üretimleriyle görsel kültürde yeni mevziler açtıklarını öğrenmekteyiz.

Feyyaz Yaman, Türkiye'de 70'li yıllarda plastik sanatlar alanının siyasetle ilişkisini, ülkenin geçirdiği sosyo-ekonomik dönüşümler bağlamında tartışırken, 68 ruhundan devranılan özgürlük düşüncesinin 70'li yıllara politik ve estetik kimliğini veren temel ilke olduğuna işaret ediyor. Bu anlamda, genç, aktif, örgütlü, politik anlamda hem enternasyonalist hem de yerele dikkatle bakan, kendini sokak ve siyasetle, sendika ve proletaryayla, gecekondulu ve yeni kentliyle, parti ve örgütlerle ilişkisi üzerinden tanımlayan bir sanat alanını açımlıyor.

Erden Kosova da, Türkiye'deki dinamik siyasal iklimin sanat alanına yansımalarını ve sanat araçlarındaki dönüşümünü 80'lerden günümüze kadar kapsamlı bir şekilde irdeliyor. 90'larla birlikte enstelasyon ve performansın form olarak yaygınlık kazandığını, Türkiye'nin özgül siyasal gündemine çekincesizce göndermelerde bulunan sanatçıların ortaya çıktığını, bienal ve bağımsız sanat etkinlikleriyle güncel/çağdaş sanat adı altında ayrı bir üretim alanının genişlediğini ve diğer kültürel

künstlerischer Widerstand ist, da er das persönliche und kollektive Gedächtnis, entgegen dem Ignorieren und Leugnen, lebendig hält.

Cengiz Tekin ist in den 90er Jahren in den kurdischen Gebieten aufgewachsen, wo die staatliche Gewalt das Alltagsleben bestimmte. Die Analyse seines traumatisierten individuellen Gedächtnisses erfolgt durch Engin Sustam anhand von Tekins fotografischer Arbeit „Fotoğraf" („Das Foto"). Der Autor möchte uns vermitteln, dass Kunst zu einem politischen Werkzeug wird - besonders dann - wenn das Kunstwerk von der gesellschaftlichen und politischen Krise des Gedächtnisses erzählt.

Daran anknüpfend erzählt Şener Özmen, dass sich zu Beginn der 2000er eine Kunst- und Kulturszene in Diyarbakır aufgebaut hat und kurdische Künstler_innen aus Diyarbakır, die in Westeuropa leben, es mit ihren Ausstellungen auf internationale Plattformen geschafft haben. Er bezieht sich ebenso auf den Kampf dieser Künstler_innen für mehr Sichtbarkeit im Bereich der Gegenwartskunst in der Türkei, der mithilfe von Ausstellungen, Diskussionen und Kritik, nach wie vor geführt wird. Wir verstehen dank dieses Berichts, dass die Gegenwartskunst eine Lebens-, Denk- und Widerstandsform für Künstler_innen „aus dem Osten" ist und ihre Werke neue Positionen in der Gegenwartskunst eröffnen.

Feyyaz Yaman beschreibt uns in seinem Artikel die Beziehungen zwischen bildender Kunst und Politik in den 70ern angesichts der sozio-ökonomischen Transformationen im Land. Er weist darauf hin, dass der Freiheitsgeist der 68er das Grundprinzip für die politische und ästhetische Identität der 70er war. Er umschreibt die Kunstwelt in diesem Sinne als jung, aktiv und organisiert. Außerdem verfolgte er internationale und lokale Geschehnisse aufmerksam und definierte

disiplinlerden daha cüretli bir şekilde toplumsal sorunların konu edinildiğini aktarıyor. 2000'li yıllarda da güncel/çağdaş sanatın ifade alanının çeşitlenmeye devam ettiğini, büyük ölçekli sanat kurumlarının ortaya çıktığını ve sermayenin sanat alanına dahlinin ardından sanatın ticarileşmesine karşı, eleştirel sanatsal direniş çalışmalarının olduğunu aktarıyor.

Zeyno Pekünlü de, İstanbul'da 2013'te "Duvar resminden korkuyorlar" başlığıyla açılan bir arşiv sergisini ele alıyor. 70'li yıllardaki kültür üretimi ve devletin kültür politikaları hakkındaki tartışmaları bir araya getiren sergideki yayınlarda dile getirilen başlıca talep ve tartışmaların, günümüz sanat ortamı içinde yaşananlarla olan benzerliklerini aktarmakla birlikte, o yıllardan bugüne sanatçı örgütlenmelerinde nelerin değiştiğini bu serginin izlenimlerine dayanarak karşılaştırmaya çalışıyor.

Cem Dinlenmiş ise, haftalık mizah dergisi Penguen'de çizmiş olduğu "Gökkuşağı Merdiveni" karikatürünün hikayesini aktarıyor bizlere: Gösterişli yeni Cumhurbaşkanlığı sarayında poz veren Tayyip Erdoğan ve Gezi protestolarının akabinde bir semtli tarafından gökkuşağına boyanan ve popüler olan uzun merdivenleri biraraya getirerek.

Kitabın üçüncü ve son bölümünde kentsel direniş, kentsel mücadele hareketleri ve bu bağlamda kentsel dönüşüm politikaları konularına, söylemlerine ve tartışmalarına yer verdik. Küresel örnekleriyle beraber Türkiye'deki kent yaşamında devlet kaynaklı dışlayıcı, tecrit ya da asimile edici şehir politikaları sonucu baş gösteren direnişlerin, mücadelelerin, kazanım ve kayıpların ortak paydalarına yer vermeye çalıştık. Etnik, sınıfsal ve cinsiyetçi ayırımcılık mekanizmalarına dayanan mütenalaştırma / soylulaştırma çalışmalarının, kentli ve bir şekilde kent yaşamına dahil birey ve grupları - kırsal alandan kente, kentlerden metro-

sich über die Beziehungen zur Straße und zur Politik, zur Gewerkschaft und zum Proletariat, zu den Bewohner_innen von Gecekondus (informelle Siedlungen) und zu den neuen Großstädter_innen, zur Partei und zu den Organisationen.

Erden Kosova ergründet sehr umfassend die Reflexionen vom dynamischen politischen Klima auf Kunst und die Transformation der Kunstmittel seit den 80ern bis heute. In den 90ern etablierte sich die Installation und Performance als Kunstform und es erschienen Künstler_innen, die damit ohne zu zögern auf die spezifische politische Tagesordnung in der Türkei verwiesen. Durch die Biennale und andere unabhängige Kunstveranstaltungen erschuf sich ein alternativer Produktionsbereich, der als „zeitgenössische Kunst“ bezeichnet wurde und kühner als alle anderen kulturellen Disziplinen gesellschaftliche Probleme thematisierte. In den 2000ern diversifizierte sich die Kunst in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, große renommierte Kunstinstitutionen entstanden und mit dem Einfluss des Kapitals im Kunstbereich sind kritische und rebellische Kunstwerke gegen die Kommerzialisierung von Kunst entstanden.

Zeyno Pekünlü widmet sich in ihrem Beitrag der Archivausstellung „Sie haben Angst vor dem Wandbild“ („Duvar resminden korkuyorlar“), die 2013 in Istanbul stattgefunden hat. Sie zeigt auf, wie die Veröffentlichungen, die Teil der Ausstellung waren, die Debatten über Kulturproduktion und die staatliche Kulturpolitik in den 70ern zusammen bringen und wie die Hauptforderungen und -diskussionen den Erfahrungen in der heutigen Kunstszene ähneln. Sie versucht auf Grundlage ihrer Eindrücke von der Ausstellung zu vergleichen, inwiefern sich die damaligen Organisationsformen von Künstler_innen verändert haben.

pollere, ülkelerden başka ülkelere göç eden, göçe zorlanan ya da göç ettirilen kentlileri nasıl (bir direniş) hareket(in)e geçirdiğini yazarlarımız farklı örneklerle anlaşılır hale getiriyor:

Kentsel mücadelenin yalın bir dille anlatıldığı bir örneğe Funda Oral'la karşılaşıyoruz. Kentsel dönüşüm başlığı altında binlerce Roman'ın devlet şiddetine maruz bırakıldığını ve bu şiddet yoluyla insanların kentteki yaşam alanlarından sürüldüklerini anlatan yazar, Sulukule direnişinin yalnızca mütemadiyen çözüm arayan, haksızlığa uğramış olan halkla dayanışma yolları bulan, onların sorunlarını tanıyan ve bu sorunlara ortak olan bir hareket olmadığını, bunun aynı zamanda kentsel dönüşüm denilen mütenalaştırmaya çok boyutlu bir şekilde bilimsel, sanatsal, siyasal ve kültürel alanlara da sıçrayan dinamik bir direniş biçimi olduğunu da gösteriyor. Mücadele sırasında her ne kadar Sulukule mahallesi kurtarılamamış olsa da, Sulukule direnişi kentsel direniş hareketler tarihinde önemli bir kilometre taşı olarak yer almış ve toplumsal hafızaya da girmeyi başarmıştır.

İstanbul'da Kentsel Müdahaleler yazısında yazarlarımız Moritz Ahlert, Friedrich von Borries ve Jens-Uwe Fischer İstanbul'a ve İstanbul'daki Gezi Parkı Protestolarına “dışardan” bakarak kentsel bir sosyal hareketin bir yandan çok katmanlı olduğunu, diğer yandan da ortak hedefler, haklar ve talepler doğrultusunda yön kazanabileceğini gösteriyorlar. Bu metin, bütün farklılıkların eşitlikçi, adil ve barışçı bir kent mücadelesi amacıyla toplumun bir çok kesiminden insanların bir araya gelerek, uluslararası düzeyde yeni bir tarih yazdığını söylüyor.

Fikret Adaman, Bengi Akbulut, Yahya Madra, Şevket Pamuk yazar grubu makalelerinde Erdoğan hükümetinin “kalkınmaya” yönelik hükümet politikasının inşaat sektörü ile beslendiğini ve neoliberal ekonomik stratejileri izlediğini dile geti-

Cem Dinlenmiş erzählt uns von seiner Karikatur „Regenbogentreppen" („Gökkuşağı Merdiveni") für die, wöchentlich erscheinende, Humor- und Satirzeitschrift Penguen. Im Licht der Regenbogentreppe, die im Zuge der Gezi-Proteste von einem Menschen aus der Nachbarschaft gemalt wurde und schnell populär wurde, blickt er auf Tayyip Erdoğans Selbstdarstellung im prächtigen neuen Präsidentenpalast.

Im dritten Kapitel dieses Buches wollen wir den Diskursen und Debatten über urbane Widerstandsbewegungen Raum geben und in diesem Kontext auf das Thema Stadtumstrukturierung und auf die damit einhergehenden Diskurse und Debatten aufmerksam machen. Im Stadtleben in der Türkei herrscht eine staatliche Ausschluss-, Isolations- und Assimilationspolitik – wie es im globalen Vergleich auch der Fall ist. Wir wollen uns hier in gleichen Anteilen den Widerständen und Kämpfen dagegen und deren Errungenschaften und Verlusten widmen. Gentrifizierung basiert auf diskriminierenden Mechanismen, die entlang der Kategorien Ethnie, Klasse und Geschlecht operieren. Unsere Autor_innen stellen uns anhand verschiedener Beispiele vor, wie durch Gentrifizierung der/die Stadtbewohner_in sowie Individuen und Gruppen, die, auf die eine oder andere Art und Weise Teil des Stadtlebens sind - z.B. die vom Land in die Stadt, von der Stadt in die Metropolen, von einem Land in andere Länder migriert sind, oder Stadtbewohner_innen, die dazu gezwungen bzw. dazu gebracht werden zu migrieren - in eine (Widerstands-) Bewegung übergehen.

Funda Orals Text ist ein Beispiel für die Erzählung eines städtischen Widerstands in klarer Sprache. Die Autorin erklärt uns, wie tausende Roma, unter dem Deckmantel der Stadtumstrukturierung, Opfer von staatlicher Gewalt wurden und aus ihren Lebensräumen in der Stadt verriyorlar. Buna göre AKP'nin İstanbul'u bir dünya ekonomi merkezine dönüştürme projesinin, ulusal ve uluslarası inşaat sektörüyle işbirliği içinde olduğu, bu işbirliği sonucunda da mütenalaştırıcı, dışlayıcı bir şehir politikası yürüttüğü ortaya çıkmakta.

Begüm Özden Fırat ve Ezgi Bakçay makalelerinde İstanbul'da Emek Sineması'nın yıkımına karşı ortaya çıkan kolektif eylemler örneğinde, ne sanat alanının, ne de dar anlamıyla politik alanın parçası olan yeni bir çapraz hareketler bölgesi açan "estetik-politik eylem" pratiklerini tartışmaya açıyorlar.

Ayşe Güleç yazısında, Almanya'da 2012 yılında kendiliğinden patlak veren NSU seri cinayetlerine kurban olan Türkiyeli göçmenlerin yakınları tarafından gerçekleştirilen mücadele ve direnişlerini, bir terörist seri cinayetleri sonucu Almanya'nın Kassel şehrinde, Hollandische Straße'deki kendi internet kafesinde katledilen Halit Yozgat örneğinde yakından tartışıyor. Göçmen bilgisi ve direnişi ile yazar bir yandan göçmenlerin bir şehirdeki on yıllarca süren tarihini, bu tarihsel süreçte kendilerine ve göçe özgü bir bilgi dağarcığı geliştirdiklerini, böylelilikle göçmenlere yönelik ayırımcılığa, cinayetlere ve ırkçı muamelelere karşı gerek görsel gerekse sözlü bir mücadele biçimi oluşturduklarını ortaya koyuyor.

Son olarak Pelin Tan, yazısında dünyanın farklı bölgelerindeki ortak mücadelelerin yöntemleri, toplumsal çerçevesi, felsefi alt-yapısıyla ilgilenmekte. Yazara göre yerelliği aşan bir bilgi üretimine dayalı toplu deneyim ve hazırlıksız ittifaklar, ortak olmayan bilgi için ortak mekân olanaklarının oluşumuna götürüyor. Kuşatıcı Sözlük ile kastedilense; emek, pedagoji, müşterekler, arşiv, kurum ve şehir üzerine ortak bir sözlük gündelik yapıp etmelerimizdeki çatışmalara karşı mücade-

drängt wurden. Sie macht uns darauf aufmerksam, dass der Sulukule-Widerstand nicht nur eine Bewegung ist, die unaufhörlich nach Lösungen sucht, die Wege dafür gefunden hat sich mit einer Gemeinschaft zu solidarisieren, die Ungerechtigkeit erfährt, die deren Probleme kennt und zusammenhält, sondern auch eine dynamische Widerstandsform ist, die auf vielfältige Art - wissenschaftlich, künstlerisch, politisch und kulturell - gegen Stadtumstrukturierung bzw. Gentrifizierung ankämpft. Obwohl das Sulukule Viertel nicht zurück erkämpft werden konnte, stellt der Sulukule-Widerstand einen wichtigen Meilenstein in der Bewegungsgeschichte dar und wurde somit Teil des kollektiven Gedächtnisses.

Die Autoren Moritz Ahlert, Friedrich von Borries und Jens-Uwe Fischer betrachten in ihrem Beitrag, Istanbul und die Proteste zum Gezi Park von „außen“ und zeigen uns, dass diese soziale Stadtbewegung einerseits sehr vielschichtig ist und andererseits einen Verlauf in Richtung gemeinsamer Ziele, Rechte und Forderungen einnehmen kann. Dieser Text vermittelt uns, dass sich hier viele Menschen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Lebensbereichen mit dem Ziel zusammenfanden, einen - trotz aller Unterschiede - gerechten, fairen friedvollen Kampf um die Stadt zu gestalten.

Die Autor_innengruppe mit Fikret Adaman, Bengi Akbulut, Yahya Madra und Şevket Pamuk zeigen auf, wie sich die Regierung von Erdoğan, für ihre auf „Entwicklung“ ausgerichtete Regierungspolitik, vom Bausektor ernährt und neoliberale Strategien verfolgt. Demzufolge wird das Projekt, Istanbul in ein globales Wirtschaftszentrumumzu wandeln, durch die Zusammenarbeit mit der nationalen und internationalen Bauindustrie umgesetzt. Die Autor_innen belegen, dass die AKP eine profitorientierte und ausschließende Stadtpolitik verfolgt.

le ve direnişimizle bağlantılı bir sözlük oluşturma gereksinimidir.

Bu kitapla, Türkiye’nin yıllardan beri kendine özgü bir protesto geleneğine sahip olduğunu, bu protesto anlayışının sürekli içerik ve ivmeler kazandığını, farklı protesto gruplarının bazı siyasi durumlarda egemen sisteme karşı birlikte direnebildiklerini göstermeye çalıştık.

Yazarlarımıza ve çevirmenlerimize burada teşekkür ederken, okuyuculara da direniş hikayelerini, tarihlerini ve belgelerini okurken şahane bir “Gezi“nti diliyoruz.

Begum Özden Fırat und Ezgi Bakçay wollen mit ihrem Artikel am Beispiel der kollektiven Aktionen, die gegen den Abriss des Emek-Kinos zustande kamen, darüber diskutieren, dass die „ästhetisch-politische Aktion" einen neuen transversalen Bewegungsraum eröffnet, der weder Teil der Kunst, noch der Politik im engeren Sinne ist.

Ayşe Güleç setzt sich in ihrem Beitrag mit den Kämpfen der Hinterbliebenen der Opfer der Mordserie des NSU auseinander. Die Opfer des NSU sind mehrheitlich türkischstämmig. Der NSU (Nationalsozialistischer Untergrund) wurde 2011 durch „Selbstenttarnung" bekannt. Ayşe Güleç bringt uns dies anhand des Falls von Halit Yozgat näher, der in seinem Internetcafé in der Holländischen Straße in Kassel diesen terroristischen Mordanschlägen zum Opfer fiel. Die Autorin stellt uns durch migrantisches Wissen - was ein spezifisches Wissensrepertoire von Migrant_innen ist, im Verlauf der Geschichte angelegt wurde und an die Erfahrung der Migration gekoppelt ist - und den migrantischen Widerstand, die Jahrzehnte alte Geschichte der Migrant_innen an diesem Ort vor. Sie arbeitet auch heraus, wie dieses Wissen als visuelle und verbale Widerstandsform, gegen Diskriminierung von Migrant_innen, Morde und rassistische Behandlung, funktioniert.

Zum Schluss stellt Pelin Tan, mit ihrem philosophischen Unterbau, die in verschiedenen Regionen vorherrschenden Methoden des gemeinsamen Kampfes und deren gesellschaftliche Rahmen vor. Der Autorin zufolge führen kollektive Erfahrung und improvisierte Allianzen, die auf einer über das Lokale hinausgehenden Wissensproduktion beruhen, zu der Herausbildung von gemeinsamen Räumen für das nicht-geteilte Wissen. Transversales Wörterbuch meint dabei ein geteiltes Wörterbuch über Arbeit, Pädagogik, Commons, Archiv, Institutionen und Stadt. Es ist auch das Bedürfnis nach der Erschaffung eines Wörterbuchs für den Kampf gegen die Widersprüche unserer Alltagspraxis, sowie für unseren Widerstand.

Unser Ziel ist es anhand dieses Buches zu zeigen, dass die Türkei im Laufe der letzten Jahre eine, für den dortigen Kontext spezifische, Protesttradition entwickelt hat und dass dieses Protestverständnis immerzu an Inhalten und Elementen wächst. Diese Tradition lässt verschiedenen Protestgruppen, in verschiedenen politischen Situationen, zusammen gegen das herrschende System kämpfen.

Wir möchten uns an dieser Stelle bei unseren Autor_innen und Übersetzer_innen bedanken und wünschen unseren Leser_innen beim Lesen der Widerstandsgeschichten und -dokumente eine fantastische Erfahrung.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal



Artıkişler - *Akıl Tutulması*. Video, 2012



I Kollektives Gedächtnis / Toplumsal Bellek



1977 bis 2013:
Notizen einer Feministin

1977'den 2013'e:
Bir feministin not defterinden

Handan Koç

CANAN - *Femina*. Foto, 2014.

Es ist zutreffend den Anfang der zweiten Welle des Feminismus auf das Jahr 1982 zurückzuführen und von einem 30-jährigen Bestehen der feministischen Frauenbewegung in der Türkei zu sprechen. Bekanntlich begann das Projekt im Februar 1982, welches das Ziel verfolgte, von Frauen für Frauen zu feministischen Themen zu publizieren.[1] Die Frage könnte lauten, was beispielsweise eine Buchübersetzung Großes bewegen könnte. Wenn jedoch diese Bestrebung eine Qualität besitzt, der erste Schritt einer Ideenströmung zu sein, welche die bestehende Gesellschaftsordnung ins Wanken bringt und Frauen dermaßen prägen wird, kann der Anfang der feministischen Arbeit durchaus mit jenem Projekt in Verbindung gebracht werden.

1. Zunächst kamen Frauen im Kreise der Schriftsteller_innen-Kooperative (YAZKO) zusammen und gründeten den Verlag Frauenkreise (Kadın Çevresi Yayınları); gemeinsam mit Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Günseli İnal, Feraye Tınç, Şule Torun und Yaprak Zihnioğlu übertrugen sie als erstes Juliet Mitchells „Frauen - die längste Revolution“ ins Türkische. Siehe hierzu Çakır (ed.) (2005: 42)

Türkiye'de ikinci dalga feminizmin başlangıç tarihi olarak 1982 senesini almak ve bağımsız, feminist bir kadın hareketinin 30 yılından bahsetmek doğru olur. Çünkü kadın kadına feminist yayın yapmayı amaçlayan bir çalışmanın başlangıç tarihi olarak Şubat 1982 tarihi kayıt altındadır.[1] Denilebilir ki, bir kitap çevirmeye kalkışmak veya çevirmek nedir ki? Ama eğer bu çaba toplumu sarsacak bir fikir akımının ve kadınları etkileyecek bir hareketin ilk adımı olma niteliğini taşıyorsa, bu söylenebilir.

12 Eylül 1980 askeri darbesinin yasaklamaları altında mecburen bir şirket olarak kurulan Kadın Çevresi'ni, en önemli feminist ocak olarak anmak gerekir. Kadın Çevresi dört kitap yayınlamıştır ve Türkiye'nin ilk feminist yayınevidir; bünyesinden

1. Önce Yazko (Yazarlar Kooperatifi) etrafında bir araya gelen kadınlar, ardından Kadın Çevresi Yayınları'nı oluşturarak, Şirin Tekeli, Gülnur Savran, Günseli İnal, Feraye Tınç, Şule Torun ve Yaprak Zihnioğlu ile birlikte ilk olarak Juliet Mitchell'in Kadınlık Durumu: En Uzun Devrim adlı çalışmasını Türkçeye kazandırırlar. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Çakır (ed.) (2005: 42)

Der Frauenzirkel (*Kadın Çevresi)* ist die bedeutendste feministische Initiative, die wegen der, im Zuge des Putsches vom 12. September 1980, erlassenen Verbote als Unternehmen gegründet wurde. Der Frauenzirkel hat vier Bücher veröffentlicht, und geht in der Türkei als erster feministischer Verlag in die Geschichte ein; aus seiner Struktur entspringen zudem zwei Zeitschriften und einige feministische Schulen, deren Spuren wir bis heute nachverfolgen können.

Ich habe mich dem feministischen Kampf 1984 angeschlossen. In diesem Jahr habe ich gemeinsam mit meiner werten Freundin Ayşe (Düzkan) das eindrucksvolle Büro vom Frauenzirkel in Beşiktaş besucht. An der Wand entdeckte ich den gesamten Band der Zeitschrift für Frauen (*kadınlara mahsus bir gazete*) aus dem Jahre 1935. Mit Sicherheit kann ich sagen, dass diese Zeitschrift uns mit der ersten Welle des Feminismus verbunden hat. Bücher der dortigen Bibliothek brachten uns die transnationale feministische Suche näher. Die Frauen, die wir dort antrafen, waren unterschiedlichen Alters und Denkens, und wir haben durch das gegenseitige Erzählen der eigenen Geschichten unsere Leben verändert. Einige Jahre später habe ich mich als radikal-revolutionäre Feministin bezeichnet. So verstehe ich mich auch heute noch. Ich lebe und arbeite seit 1983 in Istanbul. Der 1. Mai 1977 war meine erste politische Kundgebung. Ich gehöre zu den Mitinitiator_innen der Demonstration für die Solidarität mit den Frauen, die Opfer von häuslicher Gewalt geworden sind; darauf bin ich sehr stolz. Ich bin glücklich darüber, dass ich den Aufstand vom Juni 2013 in Beyoğlu -meinem Arbeitsort- miterlebt habe.

Die Periode vor 1982

1975 hat für die globale Frauenbewegung eine besondere Bedeutung, denn die Vereinten Nationen

iki dergi ve bugün izlerini sürebileceğimiz feminist ekolleri çıkarmıştır.

Ben feminist mücadelenin içine 1984 yılında girdim. O yıl kafamı Kadın Çevresi'nin Beşiktaş'taki eşsiz bürosundan içeri sevgili arkadaşım Ayşe (Düzkan) ile soktum. Duvarında 1935 yılında basılmış "kadınlara mahsus bir gazete"nin sayılarından oluşan bir cilt asılıydı. Birinci dalga feminizmle bağımızı bu matbuatı okuyarak edindik diyebilirim. Kütüphanesinde yer alan kitaplarsa, bizleri dünyadaki feminist arayışla buluşturuyordu. Orada her yaş ve akıldan kadınlar birbirimize kendimizi anlatarak hayatımızı değiştirdik. Birkaç yıl sonra kendimi radikal-devrimci feminist olarak tanımlamaya başladım. Hala da öyle görüyorum. 1983'ten bugüne İstanbul'da yaşadım, çalıştım. 1 Mayıs 1977 hayatımda katıldığım ilk politik gösteri idi. 1987'de kadınların dayağa karşı dayanışma yürüyüşünün örgütleyicilerinden biri olduğum için gurur duyuyorum. 2013 Haziran isyanını çalıştığım semt olan Beyoğlu'nda yaşadığım için de o kadar seviniyorum ki.

1982 öncesi

1975 yılı dünya kadın hareketi açısından önemli bir yıldı, çünkü Birleşmiş Milletler tarafından Dünya Kadın Yılı ilan edilmişti. O zamanların en önemli kadın-kitle örgütlerinden biri olan İKD de (İlerici Kadınlar Derneği), TKP (Türkiye Komünist Partisi) bünyesinde bu yıl kurulur. TKP kadınlar ayrıca örgütlensin diye değil, yığınsallaşmak için bir kadın örgütü kurmuştur. Ancak İKD, parti dışında kadınlarla birlikte büyüyen, kadınların eseri olan bir örgüt olacaktır.[2] Derneğin en önemli kampanyalarından biri, her işyerine kreştir. Ama faşist saldırılarla sertleşen koşullar İKD'nin gündemini de etkileyecek ve partinin genel kampanyalarına eklemlenmek kadın çalış-

2. İKD deneyimi için bkz. Çakır (ed.) (2005)

hatten dieses Jahr das Weltfrauenjahr ernannt. Zu dieser Zeit wurde der Fortschrittliche Frauenverein *(İlerici Kadınlar Derneği,* İKD), eine der einflussreichsten Frauenorganisationen, aus den Reihen der Kommunistischen Partei der Türkei *(Türkiye Komünist Partisi*, TKP) gegründet. Die TKP verfolgte mit der Gründung der Frauenorganisation das Ziel Massen für die Partei zu mobilisieren und nicht etwa die politische Organisation von Frauen. Doch die İKD transformierte sich allmählich in eine parteiunabhängige, mit und für Frauen, politische Organisation.[2] Die bedeutungsvollste Kampagne des Vereins war die Forderung nach Kindertagesstätten am Arbeitsplatz. Die schwierige politische Situation, die durch faschistische Angriffe zugespitzt wurde, wirkte sich später auch auf die Agenda der İKD aus, und so gewannen allgemeinpolitische Kampagnen der Partei höhere Priorität als die Arbeit zu Frauenthemen. 1979 musste der Verein wegen des Ausnahmezustands schließen. Die darauf folgenden Jahre sind geprägt von massivem politischen Druck. Saadet Özkal, die sowohl im feministischen Kampf, als auch bei der İKD aktiv war, erklärte, dass „wir uns nie selbst eingebracht und auf die ‚Frauenfrage' als Außenstehende geschaut haben; in der Tat war es eine sehr mühsame Erfahrung, diese Perspektive aufzubrechen."

Der größte von Frauen organisierte Protest vor den 80ern stand unter dem Motto „Schluss mit der Trauer um unsere Kinder", der 1978 stattfand. 200 000 Frauen nahmen an dieser Demonstration teil.[3] Die erste politische Aktion nach 1980 war eine Demonstration gegen die häusliche Gewalt von Männern. Die Anzahl der Teilnehmerinnen lag bei 2000. Die Demonstration „Solidarität ge-

2. Für mehr Informationen zur İKD s. Çakır (ed.) (2005)

3. Kadın Hareketi'nin Yüzyılı 2000 Ajandası, S.245

masının önüne geçecektir. 1979'da dernek sıkıyönetimce kapatılır. Sonrası ağır baskı yıllarıdır. Hem İKD'de hem de feminist mücadelede yer alan Saadet Özkal, "hep 'kadın sorunu' diye kendimizi katmadan dışarıdan bakmışız meseleye; bu bakış açısından sıyrılmak gerçekten zor bir deneyimdi" diye anlatmıştır.

1980 öncesinden hatırlanan en büyük kadın gösterisi, 1978 tarihli 'Evlat Acısına Son' mitingidir. Bu yürüyüşe 200 000 kadın katılmıştır.[3] 1980 sonrası feminist hareketin ilk mitingi ise, ev içlerinde erkek dayağına karşı yapılan yürüyüştür. Katılımcı sayısı 2000'dir. 'Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü'nü tarihsel olarak önemli yapan şeyin , katılımcıların sayısı veya 12 Eylül koşullarında yapılmış bir ilk gösteri olarak demokratikleşmeye yaptığı katkısından ziyade, Türkiyeli kadınların bu gösteri ile üç ideolojik-politik eğilimden feministleşerek kopması olduğunu söylemek doğru olur. O gün, kadınlar olarak, kadınlık durumunu değiştirmek için kadınları dayanışmaya çağırarak hareket ettik. Yürüyüş, sosyalist veya devrimci-demokrat politikadan ve ideolojiden bağımsız yapılmıştı. Yürüyüş kadına cumhuriyetçi-eşitlikçi bakış açısından bir kopuşu ilan ediyordu. Bu yürüyüşle kadınlar Türkiye'nin örf-töre-din eksenli geleneksel erkek-egemen ahlakına karşı meydan okuyorlardı. Bu kadim cinsiyetçi ideoloji kadınları ikiye bölerek klasifiye eder. Bir yanda aile kadınları yani korunacak kutsal, değerli, fedakâr, iffetliler, diğer tarafta serbest, ahlaksız, fitneci, fahişeler . O kampanyanın bir sloganı bugün de anlamlı: "Ne iffetli, ne iffetsiz: Biz kadınız!"

12 Eylül 1980

12 Eylül darbesi devrimci-sosyalist hareketleri fiziksel olarak yenilgiye uğrattı. Pek çok kadın ve

3. Bkz. Kadın Hareketi'nin Yüzyılı 2000 Ajandası, s.245

gen häusliche Gewalt“ ist auf historischer Ebene von großer Bedeutung, nicht nur wegen der Teilnehmerinnenanzahl, oder der Tatsache, dass die Aktion einen wichtigen Beitrag zur Demokratisierung geleistet hat und unter den Bedingungen der Ära des 12. Septembers organisiert wurde, sondern vielmehr wegen dem Bruch der Frauen in der Türkei mit den drei ideologisch-politischen Strömungen, da sie mit dieser Aktion feministischen Bestrebungen nachgingen. An diesem Tag haben wir Frauen, andere Frauen aufgerufen sich mit uns für die Verbesserung unserer Lebensbedingungen zu solidarisieren. Die Demonstration wurde unabhängig von sozialistischer und revolutionär-demokratischer Politik und Ideologie organisiert. Die Demonstration rief Frauen dazu auf, mit der republikanisch-egalitären Perspektive zu brechen. Mit dieser Demonstration forderten Frauen die Achse zwischen Tradition-Sitte-Religion innerhalb der männlich-dominierten Moral heraus. Diese uralte sexistische Ideologie unterteilt Frauen in zwei Gruppen und klassifiziert sie. Auf der einen Seite gibt es Frauen innerhalb der Familie, die es zu beschützen gilt, die wertvoll, altruistisch und sittsam sind, auf der anderen Seite, hemmungslose und sittenlose, aufständische Frauen und Prostituierte. Ein Slogan dieser Kampagne ist heute noch aktuell: „Weder sittsam, noch sittenlos: Wir sind Frauen!“

12. September 1980

Der Putsch vom 12. September hat die revolutionär-sozialistischen Bewegungen in physischer Hinsicht zur Niederlage gezwungen. Viele Frauen und Männer wurden inhaftiert, waren auf der Flucht, wurden ins Exil getrieben. Für politisierte Frauen und Männer erschwerten sich die Alltagsbedingungen, da sie sich außerhalb der Arbeit, Lehre und des familiären Lebens bewegten. Ich habe beobachtet, und da schließe ich mich selbst mit ein, dass für eine große Zahl von Ak-

erkek tutsak düştü, kaçak yaşamak, sürgün olmak zorunda kaldı. Kendini olağan iş, öğrencilik ve ev yaşamının dışına atarak politikleşmiş kadınlar ve erkekler zor bir günlük hayat ile baş başa kaldılar. Benim gözlediğim, kendim de dâhil eve dönüşle birlikte baş başa kalınan aile, baba, koca, çocuk ve mesainin ortasında, yani, olağan hayat içinde nasıl yaşanacağı sorusuna bir cevap olarak feminizmin pek çok militan kadını sardığıdır. Dünyada da bir dalga vardı tabii. Feministleşen kadınlar kendilerine, erkeklere ve ülkelerine yönelik sorularını ortaklaştırdılar. Tanık olduğum kadarıyla önce İstanbul, Ankara, Adana, İzmir'de ve politik mülteci olarak yaşadıkları Londra, Paris, Stuttgart, Stockholm gibi şehirlerde “toplumsal bir devrimin kadınlar için ne anlama gelmesi gerektiği” sorusunu sorup “Kaderimizi erkeklere bırakmamalıyız, kendi hayatlarımızı beraberce değiştirmeden olmaz.” cevabını verdiler.

Bu heyecanlı karmaşık bir araya geliş, 12 Eylül olmasa olabilir miydi, diye sorulabilir. Aslında 12 Eylül öncesi olmasaydı, yani, 60'lı yıllarla birlikte yükselen devrimci mücadeleler olmasaydı, feminist mücadele de olmazdı diye düşünmek de bence doğrudur. Dünyada ve Türkiye'de düzeni sarsan sol hareketlerin toplumsal örgüde yarattıkları değişimler, evlerde açtıkları çatlaklar, devrimci kopuşlar kadınların hayatını da etkilemedi mi? Öte yandan, Türkiye devrimci hareketleri 12 Eylül'de yenilgiye uğramasaydı, farklı sol-politik örgütler içinde çalışan militan kadınların, akademik âlemde farklı ekoller içinde ve rekabet halinde olan kadınların, ‘kadın dertlerini’ etlerinde kemiklerinde yaşayıp sorularına cevap arayan sıra dışı kadınların hepsinin böyle içten pazarlıksız ve grup aidiyetlerinden kopmuş olarak bir araya gelmeleri de mümkün olamazdı diye düşünüyorum. 1980 sonrasında devrimci liderlerinin hapiste oluşu, düzene başkaldırmış kadınların solun bakış açıları ile hesaplaşabilmesini ve kadınlar olarak,

tivistinnen der Feminismus eine Antwort auf die Frage lieferte, wie das Leben in Bezug auf Familie, Vater, Ehepartner, die Kinder und die Arbeit geführt werden könnte. Es gab selbstverständlich auch eine globale Welle. Frauen, die sich der feministischen Bewegung angeschlossen hatten, sind mit Fragen zu Themen; wie das eigene Leben, über Männer und zur Situation, in ihren jeweiligen Ländern zusammengekommen. Ich kann bezeugen, dass die Frage in Istanbul, Ankara, Adana, Izmir und bei politischen Geflüchteten später auch in Städten wie London, Paris, Stuttgart, Stockholm lautete „welche Bedeutung eine soziale Revolution für Frauen haben sollte" und die Antwort hierauf: „wir sollten unser Schicksal nicht in Männerhände legen, es bringt nichts, wenn wir unser eigenes Leben nicht gemeinsam verändern."

Fraglich ist, ob sich dieser enthusiastische und komplexe Zusammenschluss auch ohne den 12. September ereignet hätte. Ich unterstütze die Meinung, dass ohne die Periode vor dem 12. September, d.h. ohne die revolutionären Kämpfe der 60er Jahre, der feministische Kampf nicht existieren würde. Haben die Veränderungen, die die linken Bewegungen dem gesellschaftlichen Konstrukt zugefügt und die in der gesamten Welt zu revolutionären Brüchen geführt haben, die in der Türkei am System gerüttelt, Risse im privaten Leben ausgelöst haben, nicht auch das Leben der Frauen beeinflusst? Gleichzeitig bin ich der Ansicht, dass Aktivistinnen aus den unterschiedlichsten linkspolitischen Lagern, akademische Frauen, die in Konkurrenz stehen und aus verschiedenen Schulen stammen, einzigartige Frauen, die die „Frauenprobleme" am eigenen Leibe erleben und sich dagegen zur Wehr setzen, ganz ohne Scheinheiligkeit und losgelöst von jeglichen Gruppenzugehörigkeiten nicht hätten zusammenkommen können, hätten die revolutionären Bewegungen in der Türkei am 12. September kendileri için bambaşka arayışlar içeren, bağımsız bir gelişim göstermesini kolaylaştırmıştır.

1982 Şirin Tekeli

Şirin Tekeli'nin *Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat* kitabı 1982 yılında basılmış ve pembe kapağı ile çok fazla eve girmiş ve okunmuştur. Bakış açısı nedeniyle bir ilktir. Kitap 1977 yılında yazılmış bir doçentlik tezidir. Birinci bölümünün başlığı, kadın sorununun teorik temelleridir. Alt başlık ise, sorunun karmaşıklığı ve teorik yaklaşımın gerekliliği üzerinedir. Bu bölümde Şirin Tekeli, "Hegel insan bilincinde kendinden başka her şeye karşı köklü bir düşmanlık olduğunu keşfeder" diye aktarır. Özne kendisini ancak bir başka bilince karşı çıkarak ortaya koyabilir. İnsan ilişkilerinde bunun tek istisnası, de Beauvoir'a göre, cinsler arası ilişkide görülür. Çünkü bu ilişkide taraflardan birisi kendisini tek ve özsel olarak kabul ettirir. Şirin Tekeli şöyle devam eder:

> "Simone de Beauvoir'in tüm yapıtında yanıtını aradığı sorun da, işte budur. Nasıl oluyor da erkek kendisini özsel olarak kabul ettirebilmiş, niçin kadınlar onların egemenliğine karşı çıkmamışlardır? Felsefi anlamda kadının boyun eğişinin nedenlerini Simone biyolojide, tarihte, ekonomide, mitolojide arar, cevabı yine felsefede bulur."

1980 sonrası feminizmin yaptığı şey de, kadın cinsinin bu varoluşsal arayışının meşruiyetini dosta düşmana kabul ettirmektir.

Başkaları ve Feministler

1980 sonrası birçok önemli politik tartışma İHD'nin (İnsan Hakları Derneği) kuruluş sürecinde yaşanır. İHD tarafından 1988 yılında düzenlenen Kadın Kurultayı, feminist hareketi bekleyen kritik yol sorunlarının ortaya çıktığı bü-

keine Niederlage erlitten. Die Tatsache, dass revolutionäre Führungspersönlichkeiten nach 1980 in Gefängnissen saßen, hat es für Frauen, die im Widerstand gegen das System aktiv waren, quasi einfacher gemacht mit der Linken abzurechnen und sich als Frauen auf die Suche nach einer Alternative zu begeben, die ihre unabhängige Entwicklung fördern sollte.

1982 Şirin Tekeli

Şirin Tekelis Buch „Frauen und das politisch-gesellschaftliche Leben“ (Kadınlar ve Siyasal Toplumsal Hayat) wurde 1982 veröffentlicht; mit seinem rosafarbenen Cover hat es seinen Weg in Häuser gefunden und ist ein viel gelesenes Werk. Aufgrund seiner Perspektive hat es Piniercharakter. Das Buch basiert auf Şirin Tekelis Habilitationsschrift aus dem Jahr 1977. Im ersten Teil werden die theoretischen Fundamente der Frauenfrage behandelt. Im Unterkapitel des ersten Teils geht es um die Komplexität dieser Frage und die Notwendigkeit eines theoretischen Ansatzes. An dieser Stelle beschreibt Şirin Tekeli, dass „Hegel erforscht, dass im menschlichen Bewusstsein eine tief verwurzelte Feindschaft gegenüber allem liegt, was nicht das Selbst ist“. Das Subjekt kann sich lediglich dadurch offenbaren, indem es sich gegenüber einem anderen Bewusstsein widersetzt. Nach Beauvoir liegt die einzige Ausnahme in menschlichen Beziehungen in und zwischen den Geschlechtern. Denn in dieser Beziehung gibt es immer eine sich selbst als einzigartig und essenziell verstehende Partei, die sich der Anderen gegenüber durchsetzt. Şirin Tekeli führt fort:

> “Es ist genau diese Frage, auf die Simone de Beauvoir in all ihren Schriften eine Antwort sucht. Wie ist es möglich, dass der Mann ein Selbstverständnis von sich als essenziell haben kann, und die Frau sich nicht gegen

yük bir toplantı olacaktır. Pek çok sosyalist kadın bu kurultayda ilk defa feminist sözle karşılaşıp onlardan etkilenir. Benim de içinde yer aldığım “feminist” dergi grubu organizasyona katılmaz ama tebliğ verir. Bu grup ve salondan bazı kadınlar sevgili Fatma Kayhan’ın Kürtçe sözlerine kürsüden yapılan baskıyı protesto ederek salonu terk eder, kurultay devam eder. Bu konuşmacı ve arkadaşları daha sonra ilk Kürt feminist kadın dergisi olan Roza’yı çıkaracaktır. Bu olay hem Kürt feminizminin ilk çıkış anlarından biri olarak tarihi öneme sahiptir, hem de Türkiye’de ikinci dalga feministlerle, Kürt hareketinden kadınlar arasındaki dayanışma ilişkisinin tarihini anlamak açısından akılda tutulmalıdır.

Kadın Çevresi kurucularından Stella Ovadia bu kurultaya feministlerin katılımının her türünü eleştirirken şunları söylemiştir:[4]

> “Bana kalırsa biz feministler, bağımsız politika üretme trenini kaçırmak üzereyiz. Bundan sonra, şimdiye kadar söylediğimiz sözün politik arenaya, başka muhalif grupların politik denetiminde ve şu ya da bu oranda sulandırılarak girmesini başarı olarak değerlendirmekle yetinmek durumunda kalabiliriz.”

Stella haklıdır. Feministler, kendi bağımsız varlıklarıyla toplumda etkili oldukları oranda başka muhalif hareketlerin ilgisini çekmiştir. Burada yaşanan paradoksal durum şudur: Feminist düşünce gerçek kadın dertlerini, sorunlarını ve hak arayışlarını herkesten farklı şekillerde ele aldığı ölçüde etkili olmuştur. Politikacıların feminizme gösterdikleri dostane veya düşmanca ilgi ise, tek derdi kadınlar olmayan büyük politik tasarımları ile ilgili oluyor.

4. Feminist Dergisi, tüm sayılar tıpkıbasım (2012) İstanbul: Renas vlık

diese seine Herrschaft auflehnt? Im Sinne des philosophischen Verständnisses sucht Simone die Gründe für die Unterwerfung der Frau in der Biologie, in der Geschichte, in der Wirtschaft, in der Mythologie, findet die Antwort stets in der Philosophie."

Eine Errungenschaft des Feminismus nach 1980 ist, dass das weibliche Geschlecht die Legitimation ihrer existenziellen Suche gegenüber Freund und Feind durchgesetzt hat.

Die Anderen und die Feministinnen

Nach 1980 ereigneten sich bedeutende politische Diskussionen zur Gründungszeit des Menschenrechtsvereins (İnsan Hakları Derneği, İHD). Der vom İHD im Jahr 1988 organisierte Frauenkongress, war eine große Konferenz, bei der die feministische Bewegung vor einem kritischen Punkt stand, der zur Trennung ihrer Wege führen sollte. Viele sozialistische Frauen kamen zum ersten Mal mit der feministischen Idee in Berührung und wurden von ihr stark geprägt. Die "feministische" Zeitschriftengruppe, in der ich involviert war, übernahm keine organisatorischen Aufgaben, sondern veröffentlichte lediglich Ankündigungen hierzu. Diese Gruppe und einige andere im Saal anwesende Frauen protestierten gegen den Druck des Podiums, der der kurdischsprachigen Rede der werten Fatma Kayhan galt, indem wir den Saal verließen; doch der Kongress wurde fortgeführt. Es war jene Rednerin und ihre Freundinnen, die zum späteren Zeitpunkt die erste kurdische feministische Zeitschrift namens Roza veröffentlichten. Dieses Ereignis ist in historischer Hinsicht wichtig, da es die Entstehung des kurdischen Feminismus markiert; es ist ferner für das Verständnis der Geschichte der Zusammenarbeit, zwischen der zweiten Feminismuswelle und den Aktivistinnen innerhalb der kurdischen Bewegung lehrreich. Stella Ova-

Bağımsızlığın Gücü ve Güçsüzlüğü

Peki 80'lerle başlayan, 90'larda süren feminist dalganın sebepleri nedir, kendine özgü orijinal bir karakteri var mıdır? Bence bu dönem feminizminin özelliği, bir araya gelen kadınların çeşitlenmiş nitelikleridir. Ama daha da önemli olan, aralarındaki yoğun tartışmalar, konuşmalar, dünya feminist hareketini anlama gayreti ve iç dökmelerden başka herhangi bir dış etkiye kapalı olmalarıdır. Bu, doğumunu tek başına sadece kadınlar olarak yapmaktır. Bu doğum toplumu anlamaya, analiz etmeye, şu veya bu şekilde dönüştürmeye çalışan her kesim üstünde büyük bir etki yaratmıştır. Bu durumun Türkiye'ye özgü özellikleri olmakla beraber feminist hareketin uluslararası gücü dikkate alınmadan anlaşılamaz. Bu yıllarda okuryazar kadınların hayatına Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* kitabı gümbür gümbür girer. Kitabın 1987 yılında basılıp, 40 baskı yaptıktan sonra müstehcen bulunarak 1988 yılında yasaklandığını, mahkemesinin iki yıl sürdüğünü biliyor musunuz?

80'lerde feministlere yapılan eleştiriler genellikle düşmancadır, öyle olmayanlar da en fazla yaratıcı, ilginç, çılgınca, cesur gibi sıfatlar içerir. Feminizm esas olarak hafife alınmıştır. Oysa 1985-1990 arasında feministlerce yapılan konusu 'hafif' hiç bir kampanya yoktur: Uluslararası Ayrımcılığa Karşı Sözleşme'nin uygulanması için kitlesel imza toplanması; "kadının sırtını sopasız, karnını sıpasız bırakmamak gerekir" diyen bir hâkime karşı dava açmak; kadınların ev içinde yediği dayağı, gördüğü şiddeti ortaya dökmek için miting; fuhuşla geçinen kadınlara tecavüz edildiğinde indirim öngören 438. Yasa'ya karşı miting; "Geceleri de Sokakları da İstiyoruz" kampanyası kapsamında mor iğne satışı; Müslüman Türk aile yapısını güçlendirmeye yönelik devlet politikalarını protesto eden 30 kadının topluca boşanma eylemi; hapishanelerde ölümlere yol açan uygulamalara karşı Siyah Eylemi, ki bu eylem feminist kadınla-

dia, Mitbegründerin des Frauenzirkels, kritisierte jede Form der Teilnahme von Feministinnen an diesem Kongress und erklärte Folgendes:[4]

> „Meiner Meinung nach sind wir Feministinnen davor, den Zug einer unabhängigen politischen Alternative zu verpassen. Von nun an könnten unsere bisherigen Worte durch andere oppositionelle Gruppen und deren politische Kontrolle auf undefinierte und verflachte Art und Weise in die politische Arena getragen werden, und wir könnten in die Notlage geraten, dieses als ein Erfolg zu werten und uns damit zufrieden zu geben."

Stella hat Recht. Feministinnen haben mit ihrer unabhängigen Existenz Einfluss innerhalb der Gesellschaft nehmen können, im gleichen Maße, wie sie auch die Aufmerksamkeit anderer oppositioneller Bewegungen auf sich lenken konnten. An dieser Stelle entsteht jedoch eine paradoxe Situation: der feministische Gedanke kann nur dann wirklich wirkungsvoll sein, wenn er sich, anders als alle anderen der reellen Probleme der Frauen, deren Leiden und ihren Gleichberechtigungsbestrebungen, mit unkonventionellen Methoden annähert. Das wohlwollende oder feindliche Interesse von Politiker_innen in Hinblick auf den Feminismus zielt stets auf ein größeres politisches Konzept ab, bei dem es nicht primär um die Frau geht.

Die Macht und Ohnmacht der Unabhängigkeit

Was sind die Gründe für die Feminismuswelle, die in den 80ern begann und bis in die 90er Jahre anhielt; und kann ihr überhaupt ein origineller Charakter zugeschrieben werden? Meines Erach-

4. Feminist Dergisi, Nachdrucke aller Ausgaben (2012) İstanbul: Renas Yayıncılık

rın içeri girerek yargılanmasına yol açmış, Türkiye hapishaneleri de ilk kez feminist komün görmüştür.

Bu yıllarda feministler, oldukları her yerde hem kadınların varoluş sorunlarını hem de can alıcı dertlerini gün ışığına çıkarmışlar, “kadınlık durumu”nu lehimize tepetaklak etmek için her şeye çomak sokmuşlardır. Dertlerinin sebebi olarak da, tek tek şiddet düşkünü, sapık, köylü, cahil, mürteci, zengin erkekleri değil, bütünü ile organize bir erkek-egemen sistemini göstermişlerdir. Kadınların kendileri için başka kadınlarla birlikte evlerin içinin ve dışının siyasetini yapmayı kendine özgü yöntemlerle denemiş olması, ‘özel olan politiktir’ tezini savunmadaki ısrarları, kadın bakış açısının rock müzikten, politik ideolojilere, medyadan edebiyata güçlenmesine yol açmıştır. Hareket açısından bir kazanım da kadından sorumlu bir bakanlığın kurulmasıdır. Ne yazık ki bu kazanımı AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi) geri alacaktır. 1990 yılında feministlerin Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Mor Çatı gibi iki büyük kurumu olur. 90’larda hiçbir parti, kurum, sendika yoktur ki kadınlarla ilgili atak yapmasın. Feminizm politik-akademik dile cinsiyetçilik, erkek egemenliği, ev içi şiddet, ev emeği, patriyarka, kadın bakış açısı, toplumsal cinsiyet, kadınlık gibi kavramları yerleştirir. Bugünden bakınca, hemen herkesin hafızasına koruyucu ve çağırıcı bir sembol olarak Mor Çatı’yı, mücadeleci bir sembol olarak da Mor İğne’yi bıraktığı görülür.

1990’lar: Bahriye Üçok, Leyla Zana, Tansu Çiller

İstanbul Üniversitesi Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi 1990’da kurulur. Bu, Türkiye’de bir ilktir. 1993-94’de Kadın Araştırmaları Yüksek Lisans Anabilim Dalı kurulacaktır. O yıl Bahriye Üçok öldürülür. ANAP (Anavatan Partisi) kabinesi Bakanı Cemil Çiçek “flört fuhuştur”

tens liegt die Besonderheit des Feminismus dieser Periode in den vielfältigen Merkmalen der hier aufeinander treffenden Frauen. Beträchtlicher ist jedoch die Tatsache, dass all ihre intensiven Diskussionen, Reden, ihre Bestrebungen transnationale Frauenbewegungen zu begreifen und ihr gegenseitiges Teilen von Sorgen fernab von äußeren Einflüssen verliefen. Mit anderen Worten, die Frauen haben die Geburt allein vollzogen. Diese Geburt hat auf all jene Gruppen Einfluss genommen, die die Gesellschaft verstehen, analysieren, und sie in diese, oder jene Richtung lenken wollten. Dieser Umstand ist ohne das Verständnis der Besonderheiten in Hinsicht auf die Türkei und der internationalen Macht der feministischen Bewegung nicht zu greifen. Duygu Asenas Buch „Die Frau hat keinen Namen" (Kadının Adı Yok) schlug in jenen Jahren wie ein Blitz bei Leser_innen und Kritiker_innen ein. Wusstet ihr, dass das Buch 1987 veröffentlicht, nach 40 Auflagen als unsittlich erklärt, im Jahr 1988 verboten wurde, und der Gerichtsprozess zwei Jahre dauerte?

Die in den 80er Jahren geäußerten Kritiken gegenüber den Feministinnen hatten im Großen und Ganzen einen feindlichen Tonfall. Oder andere Beschreibungen lauteten höchstens: kreativ, interessant, verrückt, mutig. Der Feminismus wurde auf die leichte Schulter genommen. Dabei sollte keine einzige der zahlreichen Kampagnen, die in den Jahren von 1985-1990 geführt wurden, unterschätzt werden:

- Massenmobilisierung für die Unterzeichnung der UN-Konvention zur Beseitigung jeder Form von Diskriminierung der Frau,
- Klage gegen einen Richter, der in der Öffentlichkeit äußerte "eine Frau sollte nie einen Rücken ohne Prügelstock, und einen Bauch ohne Bengel haben",
- eine Kundgebung, um auf die häusliche Gewalt gegen Frauen aufmerksam zu machen,
- eine Demonstration gegen den Paragraphen

der ve onu düdük çalarak protesto eden feminist kadınlar dövülür. 1990 yılında artık Kürtler'in mücadelesi, isyanı gözle görülür hale gelmiştir; PKK, militan kadrolarının neredeyse üçte biri kadın olan bir hareket olarak, bölgede çatışan ve büyüyen bir halk hareketi olmaya evrilmiş ve partileşmiştir. 1991 yılında seçimlerde Sosyal Demokrat Parti, Kürt hareketi ile ittifak kurar ve DEP yani Kürt politik hareketi dört vekille meclise girer. İçlerindeki tek kadın olan Leyla Zana meclis yeminini Kürtçe okumak ister. Bu girişimin tetiklediği kriz sonrası devlet barışçıl-politik çözüm alternatifini tamamen terk eder ve ağır bir yeni-kirli savaş dönemi başlar. 90'larda kadınlar evlerinin dışına çıkarak, tabuları devirmek, siyasette etkili olmak istemişlerdir. Bu dalgayı arkasına alan Tansu Çiller 1993'de Türkiye'nin ilk kadın başbakanı olur. Tansu Çiller mecliste, parti yönetiminde kadınların olmasının, bir lideri kadınların desteklemesinin bizlere yetemeyeceğinin en canlı ve maalesef kanlı örneği olacaktır.

90'larda kadınlar siyasette son derece kritik rollerde boy gösterir ve 90'ların sonundan itibaren hükümetler feminist kadın hareketini sivil toplum örgütleri olarak muhatap görmeye başlar. 1997'de Ka-der (Kadın Adayları Destekleme Derneği) kurulur ve Avrupa Birliği ile olan ilişkilerimiz çerçevesinde Kürt ve Türk kadınlarının pek çok sivil toplum örgütü faaliyeti içinde kurumsal çalışmalar yaptığı bir dönem başlar. Burada 1995-2006 yılları arasında yayın yapan Pazartesi dergisini, kadın bakış açısı ile habercilik ve popüler kültüre anti-cinsiyetçi müdahale açısından önemli bir rol oynadığı için olduğu kadar, bu yıllarda olan biteni anlamaya çalışanlar için bir kaynak olarak da anmak isterim.

Yenidünya düzeni

90'ların ikinci yarısından itibaren yenidünya düzeni içinde yer alacağı zincire iyice yerleştiri-

438, der bei Vergewaltigung an Sexarbeiterinnen eine Strafmilderung des Täters vorsieht,

- der Verkauf von lilafarbenen Nadeln (Mor İğne) bei der Kampagne “Uns gehören die Nächte und die Straßen”,
- Scheidungsaktion von 30 Frauen gegen die Politik, die auf die Stärkung der türkisch-muslimischen Familienstruktur abzielte,
- die Aktion “Frauen in Schwarz” (Siyah Eylemi) gegen die tödlichen Repressionen in den Gefängnissen, wobei diese Aktion dazu führte, dass Feministinnen zu Haftstrafen verklagt wurden, und sich in der Türkei erstmals feministische Kommunen in den Gefängnissen bildeten.

In diesen Jahren machten Feministinnen überall dort, wo sie anzutreffen waren, sowohl auf die existentiellen Probleme, als auch die leidvollen Bedingungen der Frauen aufmerksam, um den „Status der Frau“[5] zu unseren Gunsten auf den Kopf zu stellen und gegen jede Form der Diskriminierung zu intervenieren. Als Grund für ihr Leid haben sie nicht einzelne gewaltverherrlichende, perverse, auf dem Dorf lebende, ungebildete, rückschrittliche und reiche Männer, sondern das gesamte männlich-dominierte System angeführt. Frauen machten die Erfahrung, für sich und zusammen mit anderen Frauen innerhalb und außerhalb des Privaten politisch zu agieren, mit Beharrlichkeit verteidigten sie die These „alles Private ist politisch“; und dies führte zur Stärkung der feministischen Perspektive in der Rockmusik, in politischen Ideologien, in den Medien und in der Literatur. Zu einem weiteren Erfolg aus der Sicht der Bewegung zählt auch die Bildung eines Ministeriums für Frauen. Dieser Erfolg wurde jedoch durch die Partei für Gerech-

5. Anm. der Übersetzerin: Das Zitat stammt aus dem Buchtitel „Women’s Estate“ von Juliet Mitchell (1971).

len Türkiye’de özelleştirmeler ve sosyal hakların budanması hızlanır. Her şey özelleştirilmektedir. Kürt coğrafyasındaki kirli savaşın ve küçük tarıma devlet desteğinin çekilmesinin tetiklediği göçler kadınların hayatını etkiler. Kadınlar açısından ev içinde parça iş yapmak gibi yeni sömürü ve çalışma alanları açılmıştır. Kadınların evlilikten beklentileri artar ve giderek daha çok daha düşük ücretli ve güvencesiz işlerde çalışmaya başlarlar. Bu yıllarda zorunlu askerlik yapan pek çok genç erkek ölecek ve pek çok “asker-erkek”, insan öldürmüş bireyler olarak evlerine dönecek, Kürt hareketi içinde savaşan kadınlar ve erkekler hayatını kaybedecektir. Öte yandan, bu dönemde Kürt nüfusun yaşadığı bölgelerde kadınlar ev kadınları, öğrenciler, gerillalar ve politikacılar olarak baskılara karşı geliştirdikleri kendine özgü direnme biçimleri ile yıldızlaşırlar. Bu süreçte cinsiyetçiliğin kadim Kürt medeniyeti yaklaşımı içinde nasıl yeniden örüldüğü, buna karşı Kürt feministlerin tartışmaları, kendine özgü aşamaları ile ayrıca incelenmesi gereken özelliklere sahiptir.[5]

Feminist kadınlar bu yıllarda insan hakları ve barış mücadelesinde aktif rol oynarlar. 1997 yılında kurulan ÖDP (Özgürlük ve Demokrasi Partisi) Kürt mücadelesinin sürdüğü bölgeler dışında yaşayan sosyalist, devrimci ve feminist kadınlar arasında bir dalgalanma yaratır. Kimileri benim gibi bu partiyi ve kadın erkek birlikte örgütlenilen her yeri, feministçe çalışma yapılacak bir yer olarak görmez ve sosyalizmi ve feminizmi birbirinden net olarak ayrılması gereken politik alanlar olarak tarif ederken, kimileri parti/ler içinde yapılacak kadın çalışması içinde yer almak gerektiğini savunur.

5. Handan Çağlayan, Analar Yoldaşlar Tanrıçalar, İletişim Yayınları (2013)

tigkeit und Aufschwung (Adalet ve Kalkınma Partisi, AKP) zunichte gemacht. Im Jahr 1990 gründeten Feministinnen Institutionen wie die Bibliothek für die Werke von Frauen (Kadın Eserleri Kütüphanesi) sowie das Frauenhaus für missbrauchte Frauen (Mor Çatı). In den 90ern gab es keine Partei, Organisation und Gewerkschaft, die nicht frauenspezifische Angelegenheiten thematisierten. Der Feminismus führte in die politisch-akademische Sprache Termini wie Sexismus, männliche Dominanz, häusliche Gewalt, häusliche Arbeit, Patriarchalismus, Frauenperspektiven, Gender und das 'Frau sein' ein. Aus der heutigen Sicht ruft Mor Çatı, das Symbol für Schutz und Einladung und Mor İğne das Symbol für den Widerstand, diesen in Erinnerung.

Die 90er: Bahriye Üçok, Leyla Zana, Tansu Çiller

Das Zentrum für Frauenstudien der Istanbul Universität wurde 1990 gegründet. Für die Türkei war dies ein Novum. Ab 1993-1994 wurde ein Master in Frauenstudien eingeführt. Im selben Jahr wurde Bahriye Üçok getötet. Der Vorsitzende des Kabinetts der Mutterlandspartei (Anavatan Partisi, ANAP) Cemil Çiçek behauptete, "Flirt ist Prostitution", und Frauen, die mit Trillerpfeifen gegen ihn protestierten, wurden verprügelt. Ab 1990 gewann der Kampf, der Widerstand der Kurd_innen an Sichtbarkeit; die Arbeiterpartei Kurdistans (Partiya Karkerên Kurdistan, PKK), deren militante Besatzung zu fast einem Drittel aus Frauen besteht, entwickelte sich stetig zu einer Volksbewegung und einer Partei, die in den Gebieten militärische Gefechte führte. In den Wahlen von 1991 kam es zur Allianz zwischen der Sozialdemokratischen Partei (Sosyal Demokrat Parti, SDP) und der kurdischen Bewegung, und die Demokratische Partei (Demokrasi Partisi, DEP), d.h. die kurdische politische Bewegung, gelangte mit vier Abgeordneten ins Parlament.

2000 Kadın Yürüyüşü

2000 yılı kadın yürüyüşü uluslararası bir girişim olarak kadınları küresel kapitalizme ve onun neo-liberal politikalarına karşı çıkmaya çağırmış ve güçlü bir karşılık görmüştü. Bana kalırsa 2000 yılı kadın yürüyüşünün temaları, 2002'de geleneksel İslamcı bir partiden koparak kurulan ılımlı islamcı AKP'nin, dünya kapitalizminden aldığı desteğin nedenlerini anlattığı için bugün de önemsenmelidir. Gerçi o yıllarda da önemsenir. Çok uzaklardan Seattle'dan gelen bir rüzgâr herkesi ve feministleri de etkiler. Ama Türkiye'de politik alan çok gergindir. Ankara'da yapılan büyük "2000 Kadın Yürüyüşü" kürsüsünde Kürtçe konuşma yapılıp yapılamayacağı kadınları gerecek ve bölecektir. Fatma Kayhan'ın tarihi konuşmasının üstünden çok geçmiştir. Ama kendileri için eşitlik ve özgürlük isteyen kadınların bir kısmı, anadilini özgürce konuşmak, etnik kimliğini eşitçe ifade etmek isteyen Kürt kadınların isyanını hor görerek başka bir cepheyi tahkim etmektedir. Türkiye oligarşisi ise Dünya Bankası'ndan gelip Başbakan yardımcısı olan Kemal Derviş aracılığı ile yeni dünya düzeni ile uyum yasalarını çıkarmıştır bile.

Kimseden izin almadan çalışma hakkı

Feminist hukukçu Canan Arın "Hukukta kadın lehine bir madde mi var, lütuf değil kadınların mücadelesi" der.[6] Aleyhteki maddeler saymakla bitmez. Feminist hukukçuların mahkeme kapılarında gösterdikleri yaratıcılık ve direncin tarihi politik tarihimizin bir bölümünü oluşturuyor. Çünkü malum Türkiye'de bugün büyük tehdit altında olan bağımsız hukuk sistemi kadınların can ve mal güvenliği için ulaşılması zor da olsa bir sığınak. 80'lerden bugüne feminist eylemlerde "Emeğimiz bizim!" diye bağırıp duruyoruz. Nedeni çok: Bugün iş yeri açmak için veya çalışmak

6. Feminist Politika Dergisi, 19. Sayı (2013)

Leyla Zana, die einzige Frau unter ihnen, wollte den parlamentarischen Eid in kurdischer Sprache abhalten. Die Krise, die diese Aktion auslöste, führte dazu, dass der Staat der friedenspolitischen, alternativen Lösung gänzlich den Rücken kehrte, und eine neue Periode des schmutzigen Krieges begann. In den 90ern verließen Frauen ihre Häuser, brachen Tabus und forderten mehr politische Einflussnahme. Tansu Çiller hatte diese Welle im Rücken und wurde 1993 die erste Ministerpräsidentin. Dass Tansu Çiller im Parlament saß, dass Frauen Leitungsfunktionen innerhalb der Partei übernahmen, dass es uns nicht ausreicht, dass eine Führungsperson von Frauen unterstützt wird, haben wir direkt und leider auch in blutrünstiger Weise erfahren dürfen.

In den 90ern haben Frauen in besonders kritischen Rollen Größe gezeigt, und ab Ende der 90er begannen Regierungen feministische Frauenbewegungen in Form von Nichtregierungsorganisationen als Gesprächspartner_innen anzuerkennen. 1997 wurde der Verein zur Unterstützung der Frauen in der Politik (Kadın Adayları Destekleme Derneği, Ka-der) gegründet, und im Rahmen der Beziehungen zur Europäischen Union begann eine Phase, in der, mithilfe von zahlreichen NGO-Aktivitäten, die institutionelle Zusammenarbeit von kurdischen und türkischen Frauen gefördert wurde. An dieser Stelle möchte ich die Zeitschrift *Pazartesi* (Montag) erwähnen, die in den Jahren von 1995 bis 2006 veröffentlicht wurde, die für ihre anti-sexistische Interventionspraxis, aus der Frauenperspektive gesehen, in den Bereichen Nachrichten und Popkultur eine bedeutende Rolle gespielt hat und als wichtige Quelle für das Verständnis der Ereignisse dieser Jahre dient.

için babanız veya kocanızdan resmen, yazılı izin almanız gerektiğini hayal bile edemiyor olabilirsiniz. Oysa 1990 yılına kadar evli bir kadın kocasının izni olmadan çalışamıyordu. 90'lı yıllara kadar yürürlükte kalan bu ve pek çok başka "laik" yasa, tam olarak eşitlikçi olmadıkları gibi bazı noktalarda egemen-dinsel ahlakla da uyumludur. Öte yandan 12 Eylül sonrasından bugüne sürekli yükselen islami yaklaşım, her zaman kadınların ahlakını öğretisinin merkezine oturtmuştur. 1985-1998 arasında yayın yapan Kadın ve Aile dergisi amacını

> "Ev hanımlarını yuvasından, yakınlarından, asli görevlerinden soğutan; modaya, gösterişe daldıran; zevke, eğlenceye, müptezelliğe, müstehcenliğe, içkiye, kumara, flörte, ters ilişkilere çekmeye çalışan, karanlık emellilerin karşısında olmak"

olarak tanımlamıştı. İslamcılar 80'lerden bugüne, hep özel alanın politikasını yaptılar ve her yaşta kadın için katı kurallar önermeyi bugüne kadar sürdürdüler. Bugün kadınların çalışması üzerine ne yazdıklarını bir İlmihal'den aktarıyorum:

> "Kocası izin vermeyen kadın zaten çalışma hakkına da sahip sayılmaz. Kocasının kazancıyla idare etmesi şart olur, yahut beyinin izni gerekir. Bir kadının yabancı bir erkeğin evinde veya iş yerinde çalışması İslâm'ın emrettiği şekilde olursa, yani birkaç kadın ile birlikte veya açık bir yerde çalışırsa beis yoktur. Ama kapalı bir yerde yalnız yabancı bir kimse ile birlikte kalacak olursa halvet olduğundan haramdır."

90'larda feminizmin yayılan etkisi, İslamcı hareketler içinde cinsiyetçiliği eleştiren İslamcı kadınlar yaratmıştır. Bunların en cesurlarından biri olan Konca Kuriş, 1998 yılında Mersin'de evinin önünden kaçırılır. İşkenceler içinde öldürülen be-

Neue Weltordnung

Ab der zweiten Hälfte der 90er Jahre wurde die Türkei als Teil einer Kette in die Neue Weltordnung eingegliedert, was die Privatisierung und die Einschränkung von sozialen Rechten beschleunigte. Alles wurde privatisiert. Die Landflucht, die durch den schmutzigen Krieg in den kurdischen Gebieten und die fehlende Staatshilfe für die Kleinlandwirtschaft stetig anstieg, beeinträchtigte auch das Leben der Frauen. Aus der Perspektive der Frauen förderte die häusliche Teilzeitarbeit neue Ausbeutungsformen und Arbeitsmöglichkeiten. Die Erwartungen der Frauen an die Ehe stiegen, und sie begannen für sehr viel weniger Geld und zu unsichereren Bedingungen zu arbeiten. In diesen Jahren starben unzählige junge Männer, die ihren Wehrdienst leisten mussten, unzählige Soldaten kehrten mit Blut an den Händen in ihre Häuser zurück, Frauen und Männer innerhalb der kurdischen Bewegung verloren ihr Leben. In den kurdischen Gebieten präsentierten hingegen Frauen, Hausfrauen, Studentinnen, Guerillakämpferinnen und Politikerinnen in dieser Phase eigene Formen von Widerstand gegen die Repressionen. Die Untersuchung des neu geflochtenen Sexismus in der Annäherung an die alten kurdischen Zivilisationen, sowie die einzelnen Etappen jener Diskussionen, die die kurdischen Feministinnen hierüber führten, ist von großer Bedeutung.[6]

Feministische Frauen haben in diesen Jahren als Menschenrechtsaktivistinnen und in Friedensprozessen eine aktive Rolle gespielt. Die Partei der Freiheit und Solidarität (Özgürlük ve Dayanışma Partisi, ÖDP) wurde im Jahr 1997 gegründet und ausgenommen von den kurdischen Gebieten, in denen der Befreiungskampf weiter-

6. Handan Çağlayan, Analar Yoldaşlar Tanrıçalar, İletişim Yayınları (2013)

deni, 2000 yılında Hizbullah operasyonunda ele geçirilecektir. O yıl İstanbul'da bir grup feminist olarak, "Konca'nın katilleri bulunsun" diye afiş asmamıza İstanbul Emniyeti tarafından izin verilmediğini hatırlıyorum.

Bekâret kontrolsüz yaşama hakkı

Şimdi yine 1992 yılına kadar gidelim. Şöyle ki: Simav İmam Hatip Lisesi'den dört genç kız, 1992 yılının bahar aylarında bir gün pikniğe giderler. Ancak onları gören Orman Muhafaza Memurları, genç kızları okula şikâyet eder. Okul müdürü kızları, bekâretlerinin kontrol edilmesi için hastaneye sevk eder. Ve "iffetsizlik"le suçlanan kızların buradaki "muayeneleri"nin bir tek sonucu olur. Dört öğrenciden ikisi intihara teşebbüs eder, biri hayatını kaybeder. Aynı şey, o tarihlerde bir lise öğrencisinin başından da geçer. Okul müdürü Turan Kabasakal, kız öğrencinin babasını çağırıp "kızının bakire olmayabileceğini" söyler ve "bekâret kontrolü" yaptırmasını tavsiye eder. Ancak bu yapılamaz, çünkü genç kız uçuruma atlayıp intihar eder.

Kadın ve Aileden Sorumlu Devlet Bakanı Işılay Saygın'ın bekâret kontrolünü savunması üzerine kadınlar, 1998 Şubat'ta Taksim'de eylem yaparak bakanı istifaya çağırdı. 1998 Kasım'da önce yurtlarla ilgili yönetmelikte düzenleme yapılarak 'iffete aykırı davranmak' yurttan atılma gerekçesi olmaktan çıkartıldı. 1999 Ocak'ta da okullarda bekâret kontrolünü meşrulaştıran maddenin yönetmelikten kaldırılacağı duyuruldu.

Post - modern hegemonya

90'ların ikinci yarısından itibaren post-modern, sol-liberal düşünce, muhalif siyaseti etkisi altına alır. Post-modern politik düşünce, feministleri yeni bir toplumsal hareket olarak niteler. O nitelediği şeyi kendince tanımlar, onaylar ve doğal

geführt wurde, schlug sie wie eine Welle in die Kreise von sozialistischen, revolutionären und feministischen Frauen ein. Einige von ihnen - ich zähle mich zu ihnen - sind der Meinung, dass in dieser Partei, wie auch in anderen politischen Räumen, in denen Frauen und Männer sich gemeinsam organisieren, die feministische Arbeit nicht im Vordergrund stehen muss. Auch sind sie der Ansicht, dass der Sozialismus und der Feminismus als klar voneinander getrennte politische Bereiche definiert werden sollten, wohingegen Andere verteidigen, dass innerhalb der Parteien Frauengruppen existieren müssen.

Der Weltfrauenmarsch 2000

Im Jahr 2000 wurde ein Weltfrauenmarsch aus einer transnationalen Initiative heraus organisiert, der die Frauen gegen den globalen Kapitalismus und seiner neoliberal Politik mobilisierte. Der Marsch hatte einen starken Zulauf. Meiner Ansicht nach ist es wichtig, die Hauptthemen des Weltfrauenmarschs auch für die heutigen Bedingungen heranzuziehen, da sie die Gründe für die Unterstützung des globalen Kapitalismus der mäßig islamischen AKP erklären, die sich im Jahre 2002 von einer traditionellen islamischen Partei losgelöst hatte. Diese Gründe wurden selbstverständlich auch in jenen Jahren als sehr bedeutend verstanden. Ein Wind aus der Ferne, aus Seattle, beeinflusste viele; auch die Feministinnen. Aber in der Türkei war das politische Leben sehr angespannt; unter den Frauen wurde diskutiert, ob in Ankara auf dem Podium des Weltfrauenmarsches 2000 Reden auf Kurdisch gehalten werden sollten oder nicht. Diese Diskussion spitzte die angespannte Lage weiter zu und teilte die Frauengruppen. Lange Zeit ist vergangen seit Fatma Kayhans historischer Rede. Aber für einen Teil der Frauen, die für sich selbst Gleichberechtigung und Freiheit beanspruchten, ist der Aufstand anderer Frauen, die sich in ihren Mut-

müttefik olarak görür. Sosyalist-feminist yazar Gülnur Savran *Biz Erkekleri Neden Dışlamıştık* başlıklı yazısında yapı bozumcu/postmodernist söylemin hegemonyasından bahseder ve bu etkinin" erkekleri dışlayıcı politikalardan uzak durma"ya yol açan sonuçlarını analiz eder.[7] Post-modern feminizm kadınların kimlik özellikleri ile ilgili politikleşmesini, kadınlar olarak erkeklerle çatışma ve erkeklerden bağımsızlaşma mücadelelerinden daha önemli görür. Türkiye'nin politik ikliminin batıdan gelen akademik-ideolojik hegemonya ile birleşmesi feminizmin bir kimlik hareketi olarak benimsenmesini kolaylaştırdı ve bunun olumlu etkileri oldu. Ama ben Kürt hareketi, müslüman hareketi, eşcinsel hareket, ekolojik hareket, mülteci hareketleri, engelli hareketi, Aleviler, Ermeni ve diğer dinsel azınlıkların ve pek çok kimliğin ötekileştirilenler olarak birbiri ardına sıralandığı ve adeta doğal müttefik ilan edildiği bir muhalif dilin, bağımsız kadın hareketini güçsüzleştirdiğini düşünenlerdenim. Bu etki ile islamcı kesimler; eşcinseller, Kürtler, mülteciler ve kadınlar gibi baskı gören kesimler olarak aynı blokta kategorize edildi. Bu tasnifin kabulü bence onlara karşı yeni ve feministçe bir dil oluşturmamızı engelledi. Öyle ki "İslamcılar"ı direkt olarak eleştirince, devletin yani bu kesimler üzerinde baskı kuran gücün yanında olunur gibi bir sanı oluştu. Oysa kadınlar dünyanın yarısı. İslamizme karşı güçlü bağımsız-yerel feminist bir eleştiri dilimiz olmadan kendimizi kızkardeşlerimize anlatmamız çok zor diye düşünüyorum.

Gruplar, fanzinler, yeni protesto biçimleri

2000'lerde üniversite çevrelerinde bağımsız kadın gruplarının ve yayınlarının etkisi öne çıkar. Manifestosu "Bizi *zar* ve *ar*'a indirgeyenlerin akıllarına zarar vereceğiz" olan, "zarar" dergisini

7. Feminist Politika Dergisi, 19. Sayı (2013)

tersprachen frei äußern und mit ihrer eigenen ethnischen Identität gleichberechtigt ausdrücken wollen, verachtenswert, und sie stärkten somit eine andere Front. Die Oligarchie in der Türkei hatte jedoch schon längst, mithilfe des früheren Vizepräsidenten der Weltbank und des damaligen Vizekanzlers Kemal Derviş, Integrationsgesetze für die Neue Weltordnung erlassen.

Das Recht auf Arbeit - ohne Erlaubnis

Die feministische Juristin Canan Arın behauptete: "Gibt es etwa in den Gesetzen einen Paragraphen, der im Sinne der Frau ist; es geht nicht um Gefälligkeit sondern um den Kampf der Frauen".[7] Die Paragraphen, die nicht im Sinne der Frauen sind, sind unzählbar. Für die Widerstandsgeschichte ist die Kreativität, die feministische Anwältinnen vor Gerichtstüren demonstriert haben, ein wichtiger Bestandteil unserer politischen Geschichte. Bekanntermaßen schützt das unabhängige Rechtssystem, das ständig bedroht wird, das Leben und die finanzielle Existenz der Frauen in der Türkei, auch wenn es nur schwer zugänglich ist. Seit den 80ern schreien wir bei feministischen Aktionen laut „Das ist unsere Arbeit!" Hierfür gibt es viele Gründe: heute könnt ihr euch vielleicht nicht einmal mehr vorstellen, dass ihr um ein Geschäft zu eröffnen, oder gar um zu arbeiten, eure Väter oder eure Ehepartner um eine formelle von ihnen unterschriebene Erlaubnis bitten musstet. Für Frauen war es bis 1990 nicht erlaubt ohne diese Erlaubnis zu arbeiten. Bis in die 90er Jahre galten diese so genannten „laizistischen" Gesetze, und zielten weder auf Gleichberechtigung ab, noch waren sie mit der religiös-dominierten Moral zu vereinbaren. Auf der anderen Seite platzierte, die sich seit dem 12. September bis heute stetig ausweitende islamische Annäherung, schon immer

7. Feminist Politika Dergisi, Ausgabe Nr. 19 (2013)

çıkaranlardan olan Başak Tuğsavul 2000'lerde "Irak'taki savaş, açlık grevleri, türbanlı öğrenciler için ikna odaları, anadilde eğitim üniversitelerde yakıcı gündemlerken, kendilerini ne kadar karamsar hissettiklerini anlatır. "Ne bir önceki feminist dönemin özgüveni, ne sonra geleceklerin eskiden kopuk rahatlığı vardı bizde" diye yazar.[8]

Oysa bağımsız arayışları o kuşağı kendi yollarında etkili feministler yapmıştır. 2002 yılında gazeteci Fatih Altaylı, insan hakları savunucusu avukat Eren Keskin' in yaptığı bir konuşma sonrasında "Onu gördüğüm yerde cinsel tacizde bulunmazsam namerdim" der. Bunun üzerine Zarar dergisi çevresinden bir grup feminist bir eylem yapar. Şöyle ki: Altaylı Fakülte'ye konuşma yapmaya geldiğinde onu konuşturmazlar. Hem de nasıl: Altaylı'nın sözlerini kayıttan bütün salona dinleterek. Sosyal medya oluşmadan önceki yıllarda lise ve üniversitelerde onlarca feminist kadın grubu kendi dergilerini çıkaracak, kadın kadına özel hayatlarından konuşarak, politikleşme teknikleri kullanarak, eylem yaparak feminist söylemi canlı tutacaktır. 2006 yılında Amargi, 2009 yılında Feminist Politika dergileri üç aylık periyotlarla yayınlanmaya başlar. 2010'dan itibarense Gezi direnişinde büyük rol oynayacak sosyal medyada artık "kadınlar vardır".

Haziran'a giderken

Kadın özgürlük hareketi ile AKP arasındaki ilk meydan kapışması, "Roboski değil kürtaj katliamdır" diyen Tayyip Erdoğan'a karşı 2012'de yapılan büyük gösterilerle yaşandı. İstanbul'daki büyük miting kızgın ve coşkulu bir dile sahipti. Ben bu gösterilerin kadınlar için Gezi Parkı'na giden yolu döşediğini düşünüyorum.

Gezi direnişinin tartışılamaz üç özelliği vardı

8. Feminist Politika Dergisi, 19. Sayı (2013)

die Moral der Frau als ein zentrales Gebot. Die von 1985-1998 herausgegebene Zeitschrift „Frau und Familie" (Kadın ve Aile dergisi) stellte sich mit folgendem Ziel vor:

> „sich gegen die dunklen Begierden zu stellen, die Hausfrauen von ihrem Zuhause, ihren Verwandten, von ihren eigentlichen Aufgaben entfremden, die sie mit Mode, zur Schaustellung, Lust und Vergnügen, mit Banalitäten, Unsittlichkeiten, Alkoholkonsum, Spielsucht, Flirt und falschen Beziehungen ablenken".

Die Islamist_innen haben seit den 80ern ihre Politik über das private Leben geführt, und bis heute empfehlen sie für Frauen jeden Alters strenge Regeln. Was sie heute noch über die Arbeit von Frauen schreiben, möchte ich mithilfe einer Lehre zum Verhalten im Islam (İlmihal) verdeutlichen:

> „Eine Frau, die keine Erlaubnis von ihrem Mann erhält, hat kein Recht zu arbeiten. Sie muss sodann mit dem Verdienst ihres Mannes haushalten, oder ihr Mann muss ihr die Erlaubnis erteilen. Es ist nicht schädlich, wenn eine Frau im Hause, oder in der Firma eines fremden Mannes tätig ist, wenn dies unter den Bedingungen des Islams erfolgt, wenn sie also mit mehreren anderen Frauen, oder in einem offenen Raum arbeitet. Wenn sie aber in einem geschlossenen Ort mit einem Fremden allein bleibt, so ist dies rechtswidrig, weil sie sich allein mit ihm in einem abgelegenen Ort befindet.

Der seit den 90ern weit verbreitete Einfluss des Feminismus hat Frauen hervorgebracht, die gegen den Sexismus innerhalb der islamistischen Bewegungen Gehör fanden. Die mutigste unter

bence: Baş düşmanı hükümet ve başbakandı. Büyük ve kendiliğinden bir halk hareketiydi ve kadınların her açıdan damga vurduğu bir hareketti. AKP'yi, ideolojisini, yaptıklarını, inşaatlarını, liderini, cüretini, yıkıcılığını ve temsil ettiği şeyleri sevmeyen, benimsemeyen her yaştan ve sınıftan kadın Mayıs'ın son gününden itibaren biberine, gazına aldırmadan büyük bir hevesle meydanlara aktı. Haziran isyanı hepimizin hayatında unutulmaz izler bıraktı. Bu kalkışmada feministler herkes kadar yaratıcı, herkes kadar cesurdular. Bazen belki herkesten daha az.

Haziran direnişi Türkiye'de politik iddiası olan herkesin aslında neyi yapmadığını, yapamadığını ya da daha doğrusu ne olmadığını, olamadığını gösteren bir büyük hadise olarak patladı. Birisi "bu daha başlangıç" derse, devamını dostun da düşmanın da hatırlayacağı bir büyük iz bırakarak geçti.

Sahi geçti mi? Ne dersiniz.

Handan Koç - *Feminist* Dergisi'ni çıkaran ekipte yer aldı. Güldünya Yayınları kolektifindedir. *Muhafazarlığa Karşı Feminizm* isimli bir kitabı vardır.

ihnen war Konca Kuriş, die 1998 vor ihrem Haus in Mersin gekidnappt wurde. Ihr unter der Folter getöteter Körper wurde im Jahr 2000 während der Hisbollah Operationen unter Beschlag genommen. Ich kann mich recht gut daran erinnern, dass in diesem Jahr unserer feministischen Gruppe, seitens der Istanbuler Polizei, verboten wurde Plakate, mit der Aufschrift „Findet die Mörder von Konca!“, aufzuhängen.

Das Recht ohne die Jungfrauenkontrolle zu leben

Lasst uns jetzt ins Jahr 1992 zurückkehren. In Simav gingen vier Schülerinnen der İmam Hatip Schule an einem Frühlingstag picknicken. Doch die Beamten des Forstamts meldeten die Mädchen bei der Schule. Der Schuldirektor schickte sie zur, so genannten, Jungfrauenkontrolle ins Krankenhaus. Die “Untersuchung” der wegen Unanständigkeit beschuldigten Mädchen hatte nur ein Ergebnis: zwei der vier Schülerinnen versuchten Selbstmord zu begehen, eine von ihnen verlor dabei das Leben. Ähnliches widerfuhr zur selben Zeit einer Oberschülerin. Der Schuldirektor Turan Kabasakal rief ihren Vater zur Schule, meldete, „dass das Mädchen keine Jungfrau mehr sein könnte” und empfahl dem Vater „eine Jungfrauenkontrolle” bei ihr durchzuführen. Dies war jedoch nicht mehr möglich, da das Mädchen sich in den Abgrund stürzte und Selbstmord beging. Nach der Verteidigung der Jungfrauenkontrolle seitens der Beauftragten für Frauen und Familie, Işılay Saygın, riefen Frauen im Februar 1998 auf dem Taksim zu einer Kundgebung auf und forderten ihren Rücktritt. Im November 1998 wurden zuerst in Wohnheimverordnungen der Paragraph, der die Entlassung aus dem Wohnheim wegen „Verhalten gegen den Anstand“ begründete, entfernt. Im Januar 1999 wurde bekannt gemacht, dass der Paragraph, der die Jungfrauenkontrolle an Schulen legitimierte, aus den Schulvorschriften entfernt werden sollte.

Postmoderne Hegemonie

Ab der Mitte der 90er Jahre wurde die oppositionelle Politik durch postmoderne, linksliberale Denkmuster beeinflusst. Das postmoderne politische Konzept kennzeichnet Feministinnen als eine neue soziale Bewegung. Es bestimmt, definiert, bestätigt und erkennt Feministinnen als natürliche Verbündete an. Die sozialistisch-feministische Autorin Gülnur Savran spricht in ihrem Artikel „Warum hatten wir Männer ausgeschlossen?“ (*Biz Erkekleri Neden Dışlamıştık)* über die Hegemonie des dekonstruktiven/postmodernen Diskurses und analysiert die Ergebnisse der Gründe, die dazu führen „wie Männer aus der diskriminierenden Politik ferngehalten“ werden.[8] Der postmoderne Feminismus erachtet die Politisierung durch Identitätsmerkmale wichtiger als den Konflikt und Unabhängigkeitskampf, den Frauen gegen Männer austragen. Die Begegnung der Türkei mit der akademisch-ideologischen Hegemonie, die aus dem Westen stammt, hatte positive Auswirkungen in Hinsicht auf die Internalisierung des Feminismus als Identitätsbewegung. Ich zähle mich jedoch zu den Menschen, die der Meinung sind, dass die kurdischen, islamischen, homosexuellen, ökologischen Bewegungen, sowie die Flüchtlings- und Behindertenrechtsbewegung, die Alevit_innen, Armenier_innen und andere religiöse Minderheiten, sowie viele andere Identitäten, die zum „Anderen“ konstruiert werden, hintereinander, ja sogar als natürliche Verbündete erklärt werden, und die hieraus entstehende oppositionelle Stimme, eine unabhängige Frauenbewegung schwächt. Im Ergebnis wurden islamistische Gruppen zusammen

8. Feminist Politika Dergisi, Ausgabe Nr. 19 (2013)

mit Homosexuellen, Kurd_innen, Flüchtlingen, Frauen und anderen unterdrückten Gruppen zusammen als ein Block eingestuft. Die Akzeptanz dieser Bewertung hat uns meiner Ansicht nach daran gehindert dieser Gruppe gegenüber eine neue, feministische Sprache zu bilden. Das ging sogar soweit, dass bei der direkten Kritik gegenüber „Islamist_innen" es so gedeutet wurde, als ob der Staat hierdurch, also die Macht, die jene Gruppen unterdrückt, Unterstützung findet. Dabei machen Frauen die Hälfte der Weltbevölkerung aus. Ohne eine machtvolle, unabhängig-lokale feministische kritische Stimme gegen die Islamisierung wird es meiner Meinung nach sehr schwierig werden, uns unseren Schwestern gegenüber verständlich zu machen.

Gruppierungen, Fanzines, neue Protestformen

In den 2000ern sticht der Einfluss von unabhängigen Frauengruppen und -verlagshäusern in akademischen Kreisen besonders hervor. Başak Tuğsavul, Urheberin des Manifests „Wir werden den Köpfen schaden, die uns auf unser Häutchen und auf unsere Scham reduzieren" und Mitherausgeberin der Zeitschrift „Schaden" (Zarar), erzählt in den 2000ern, wie sehr die bitteren Ereignisse, wie der Irakkrieg, die Hungerstreiks, die Errichtung von Bekehrungsräumen für Kopftuchtragende Studentinnen und das Recht auf Bildung in der Muttersprache, die Menschen in den Universitäten in die Hoffnungslosigkeit trieben. So schreibt sie, dass „wir weder das Selbstvertrauen der vorherigen feministischen Ära, noch die innere Ruhe der Künftigen hatten, die mit der Vergangenheit gebrochen haben."[9]

Dabei hat die unabhängige Suche diese Generation auf eigene Art zu einflussreichen Feministinnen gemacht. Nach einer Rede von der Menschenrechtsanwältin Eren Keskin im Jahr 2002 äußerte der Journalist Fatih Altaylı „wenn ich sie treffe, werde ich sie sexuell belästigen, ansonsten bin ich ein Feigling". Daraufhin organisierte eine Gruppe Feministinnen aus dem Umkreis der *Zarar* Zeitschrift eine Aktion: im Rahmen einer Lesung besucht Altaylı die Universität, doch diese Gruppe lässt ihn nicht sprechen. Sie spielen die Worte Altaylıs per Audiowiedergabe im Saal laut ab. In den Jahren vor der Existenz von sozialen Medien haben mehrere feministische Frauengruppen eigene Zeitschriften herausgegeben. Durch den Austausch über Themen zum privaten Leben, durch die Anwendung von politisierenden Methoden und durch viele politische Aktionen gelang es ihnen den feministischen Diskurs lebendig zu erhalten. Ab 2006 wurde *Amargi*, ab 2009 *Feminist Politika* einmal pro Quartal herausgegeben. Seit 2010 aber „existieren" die Frauen auch in den sozialen Medien, die für den Gezi Aufstand eine große Rolle gespielt haben.

Auf dem Weg zum Juni

Die erste öffentliche Konfrontation zwischen der Frauenbefreiungsbewegung und der AKP wurde, wegen der Aussage von Tayyip Erdoğan: „nicht Roboski, sondern die Abtreibung ist ein Massaker", im Jahr 2012, in Form von massiven Protesten ausgetragen. Die Versammlung in Istanbul besaß eine wütende und enthusiastische Stimme. Ich denke, dass es diese Kundgebungen waren, die Frauen den Weg für die Gezi-Proteste geebnet haben.

Meines Erachtens trägt der Gezi-Aufstand drei unumstrittene Eigenschaften in sich: Der Hauptfeind war die Regierung und der Premierminister. Es war eine eigenmotivierte Massenbewegung und eine Bewegung, in der Frauen in jeder Hinsicht einen prägenden Eindruck hinterließen.

9. Ebd.

Alle Frauen unterschiedlichen Alters und aus unterschiedlichen Klassen, die sich gegen die AKP, gegen ihre Ideologie, ihre Machenschaften, ihre städtebaulichen Maßnahmen, gegen ihren Anführer, ihre Kühnheit, gegen ihre Zerstörungswut positionierten und die alles, was die Partei repräsentiert, zur Wehr setzten und nicht adaptierten, sind trotz Tränengas ab dem letzten Tag im Mai und mit großer Begeisterung auf die Straße gegangen. Der Juni-Aufstand hat unvergessliche Spuren in unseren Leben hinterlassen. In diesem Versuch waren Feministinnen genauso mutig wie andere Gruppen. Vielleicht auch weniger mutig als die anderen.

Der Juni-Aufstand wurde unter allen Menschen in der Türkei, die einen politischen Anspruch haben, als ein phänomenales Ereignis diskutiert: Was hat es nicht erreicht; oder besser gesagt, was ist es nicht gewesen bzw. was konnte es nicht sein? Ein Ereignis wie nach einem vorbeigezogenem Sturm, der solch eine eindrucksvolle Spur hinterlassen hat, die sowohl bei deiner_m Freund_in als auch bei deiner_m Feind_in eine besondere Erinnerung wachruft, wann immer eine Person äußert: „Das ist erst der Anfang".

Ist der Sturm wirklich vorbeigezogen? Was meint ihr?

Aus dem Türkischen von: Berivan İnci

Handan Koç war Teil des Teams, welches das Magazin *Feminis*t veröffentlich hat. Zudem ist sie vom Güldünya-Verlagskollektiv und hat ein Buch mit dem Titel *Muhafazakarlığa Karşı Feminizm* (Feminismus gegen Konservatismus) veröffentlicht.



Trans*Stimmen, Trans*Gesichter, Trans*Bewegungen...

Generationen von Trans* in der Türkei

Trans Sesler, Yüzler, Hareketler...

Türkiye'de nesilden nesile trans olmak

Zülfukar Çetin, Aras Güngör



Gülşin Ketenci, Nar Photos - *11th Istanbul Pride*. Foto, 2013.

Schauen wir uns die Türkei mit einem eurozentrischen Blick an, begegnet uns die Annahme, dass verschiedene soziale Bewegungen in den frühen 2010ern entstanden bzw. herangewachsen sind. Diese sozialen Bewegungen sind sich einerseits sehr ähnlich, haben jedoch jeweils unterschiedliche Dynamiken. In diesem Zusammenhang ist es auch offensichtlich, dass soziale Bewegungen zwar gemeinsame politische Ziele und Ausgangspunkte haben, aber sonst nur ganz bestimmte gesellschaftliche Interessen vertreten: soziale Teilhabe, politische Repräsentation, Gleichheit, menschenwürdiges Leben, Meinungs- und Pressefreiheit, Vereinigungsfreiheit

Bugün Avrupamerkezci bakış açısıyla Türkiye'ye bakıldığında, farklı sosyal hareketlerin 2010'lu yılların başında ortaya çıktığı, ya da arttığı gibi bir öngörü, varsayımla karşılaşmaktayız. Bahsettiğimiz bu sosyal hareketlerin birbirlerine çok benzedikleri gibi birbirlerinden çok farklı dinamiklere sahip olduğunu da görebiliriz. Bu bağlamda her sosyal hareketin ortak siyasi amaçları ve ortak çıkış noktaları olduğu gibi, hitap ettiği belli bir toplumsal grubun olduğu da açıkça ortada: toplumsal katılım, siyasi temsiliyet, eşitlik, insanca muamale görme hakkı, düşünce ve basın özgürlüğü, ana dilde kendini ifade etme, inanç özgürlüğü, cinsiyet kimliği, örgütlü mücadele hakkı akla ilk gelen,

und das Demonstrationsrecht fallen einem dabei als Minimalforderungen ein. In den Bewegungen der Feminist_innen, Kurd_innen, Antimilitarist_innen oder Arbeiter_innen begegnen wir häufig solchen politischen Forderungen. Wenn wir trotz solcher politischen Forderungen davon ausgehen, dass jede Bewegung ihre eigenen Dynamiken hat, dann können wir argumentieren, dass sich Lesben, Schwule, Bisexuelle, Trans* und Inter* (LSBTI*) nicht nur Mehrfachdiskriminierung und Gewalt widersetzen müssen, sondern gleichzeitig Teil einer Bewegung für allgemeine Rechte und Unabhängigkeit sind.

Wir sehen auch, dass die LSBTI-Bewegung in der Türkei nicht nur Themen um sexuelle Identität(en) behandelt, sondern gleichzeitig in der antirassistischen, antikapitalistischen, feministischen und Arbeiter_innenbewegung organisiert ist. Am 1.Mai 2001 haben sich LSBTI* organisiert und den Arbeiter_innen vor dem Bahnhof in Ankara angeschlossen, um ihre Stimme gemeinsam mit anderen im politischen Kampf zu erheben.

In der Geschichtsschreibung zum Widerstand in der Türkei gegen Mehrfachdiskriminierung und Gewalt, aber auch in der LSBTI-Bewegung für soziale und sexuelle Befreiung, wird das Mitwirken vor allem von Trans* ausgeblendet. Die mündliche Geschichtsübermittlung lässt sie jedoch nicht aus, verleiht ihnen erneut Sichtbarkeit und sorgt dafür, dass sie bis heute gehört werden[1].

Besonders in der Zeit nach dem Militärputsch von 1980 wurden Gruppen, Individuen oder Einrichtungen aus allen Teilen der Gesellschaft als staatsgefährdend bezeichnet und waren staatlicher Gewalt, Unterdrückung und Assimilierung

1. Vgl: http://kaosgl.com/sayfa.php?id=14040 (17.06.2015).

sadece bir kaç temel talepler arasındadır. Bu tür siyasi taleplere feminist, Kürt, savaş karşıtı ya da işçi hareketlerinde sürekli karşılaşıyoruz. Bu tür ortak siyasi taleplere rağmen, her hareketin kendine özgü dinamikleri düşünüldüğünde, lezbiyen, gey, biseksüel, trans ve inter bireylerin (LGBTİ) direnmek ve mücadele etmek zorunda kaldıkları çok yönlü ayrımcılıklara ve şiddete rastlamakla birlikte, onların aynı zamanda hak elde etmek ya da bağımsızlaşmak için bir hareket içinde olduğu iddia edilebilir.

Türkiye'deki LGBTİ hareketinin sadece cinsiyet kimliğine sıkışıp kalmadığı, aynı zamanda ırkçılık karşıtı, antikapitalist, işçi ve feminist hareketlerle beraber bir mücadele içinde olduğu da gözlemlenebilir. Örneğin LGBTİ bireyler 1 Mayıs 2001 yılında ilk kez örgütlü olarak Ankara Tren Garı önünde işçilerle bir araya gelerek eyleme katılmış ve diğer siyasi mücadelelerle birlikte kendi sesini duyurabilmiştir[1].

Çok yönlü şiddet ve ayrımcılığa karşı mücadelelerde ve LGBTİ toplumsal-cinsel özgürlük hareketinde, özellikle trans bireylerin rolü ve varlığı Türkiye'deki sosyal hareketler yazılı tarihinde her ne kadar görünmez hale getiriliyor olsa da, sözlü tarih onları unutturmuyor ve onlara yeniden bir görünürlük kazandırıyor, bugüne kadar işitilmelerine destek oluyor.

Özellikle 1980 askeri darbesinden sonra devlete karşı bir tehlike olarak etiketlenen toplumun her kesiminden gruplar, bireyler ya da kuruluşlar devlet şiddetine, baskıya ve asimilasyona maruz kaldığı gibi, trans bireyler de devletin yasaklayan, bastıran, yok etmeye ya da eritmeye dayalı şiddet dolu asimilasyon politikasından paylarını almışlardır.

1. Bkz: http://kaosgl.com/sayfa.php?id=14040 (17.06.2015).

ausgesetzt. Auch Trans* wurden zum Ziel einer Assimilationspolitik, wurden verboten oder sogar liquidiert.

Auf die Frage, was Assimilationspolitik ausmacht, denkt man zuerst an zwangsverordnetes Türkentum, Männlichkeit, Heterosexualität, Zugehörigkeit zur Mittelschicht oder zum Sunnitentum. Diese Identitäten werden nicht-konformen Personen und Gruppen aufgezwungen, was mit dem Schutz der „Volksgesundheit" und „gesellschaftlicher Stabilität" legitimiert wird. Es ist kein Zufall, dass vor allem Trans*Sexarbeiter_innen in den 1980er Jahren dieser gewalttätigen Assimilationspolitik ausgesetzt waren. In dem Buch „Lubunya (Queer) in den 80ern" („80´lerde Lubunya olmak"), das 2013 vom Verein Siyah-Pembe-Üçgen (Schwarz-Pinkes-Dreieck), veröffentlicht wurde, kommen viele Beispiele für die Staatsgewalt gegen Trans* vor (einige nachfolgend aufgelistet):

> „Die frühen 80er waren ebenfalls sehr schwere Jahre für die Geschlechtsumwandlung (Transition) von Trans*. Viele Trans* konnten, nachdem sie sich der staatlich verordneten Operation unterzogen hatten, die Geschlechtsangaben auf ihren Personalausweisen nicht ändern. Unter dem „Gesetz zu den Aufgaben und Befugnissen der Polizei", wurden viele willkürliche Prozeduren vollzogen. Besonders das Krankenhaus für Geschlechtskrankheiten in Sirkeci, das auch als „Şansaryan Han" („Şansaryan Passage) und „CanCan" („Schätzchen") bezeichnet wird, arbeitete eng mit der Sicherheitsdirektion in Istanbul zusammen. Trans*, die von der Polizei festgenommen wurden, saßen tagelang in Haft. Während der Haft und Zwangsuntersuchungen kam es zu Gewalt, Erpressung und Beschimpfungen. Polizisten zwangen Trans* zum Sex, schnit-

Devletin asimilasyon politikası nedir sorusu sorulduğunda, Türklüğün, erkekliğin, heteroseksüelliğin, orta sınıf aidiyetliğinin ya da sünniliğin, bu gruplara dahil olmayan kişilere devlet ve devlet kurumları tarafından dayatılması, bu dayatmanın da toplumsal sağlık ve istikrarının sağlanması gibi sebeplerle meşrulaştırılması akıllara geliyor. Devletin bu şiddet dolu asimilasyon politikalarına 1980'li yıllarda özellikle seks işçiliği yapan trans kadınların maruz kalması tesadüf değildir. Siyah-Pembe-Üçgen Derneği'nin 2013'te yayınlamış olduğu 80'lerde Lubunya olmak kitabında trans bireylerin karşılaşmış olduğu devlet şiddetine aşağıdaki gibi bir çok örneğe yer verilmekte:

> 80'lerin ilk yılları trans bireylerin beden geçiş süreçleri için de zorlu yıllardı. Devletin şart koştuğu ameliyatları gerçekleştirmiş olmasına rağmen birçok trans birey kimliklerini değiştiremiyordu. Polis Vazife ve Selahiyetleri Kanunu uyarınca bir çok keyfi muamele yapılmaktaydı. Özellikle Sirkeci'deki İstanbul Emniyet Müdürlüğü olan Şansaryan Han ve "Cancan" diye anılan Zührevi Hastalıklar Hastanesi kolektif bir şekilde çalışıyordu. Polis ekipleri tarafından gözaltına alınan trans bireyler bazen günlerce buralarda mahsur kalıyordu. Bu gözaltı ve inceleme süreçlerinde şiddet, şantaj ve rant yoğun olarak görülmekteydi. Polis memurları trans kadınlarla zorla cinsel ilişkiye giriyor, saç kesiyor, sopalarla vuruyordu.[2]

Trans bireylere uygulanan şiddete dayalı bu asimilasyon politikalarında onların bu tür baskılara karşı, bir yandan diğer politik gruplarda olduğu gibi direndiğine, mücadele ettiğine şahit oluyoruz. Diğer yandan iktidara karşı alternatif politikalar üretme iddiasında olan sol hareketlerden, insan hakları derneklerinden, hatta bazı feminist

2. bkz. Siyah-Pembe-Üçgen, 2012, S. 1

ten ihnen die Haare ab, prügelten sie mit Schlagstöcken.“[2]

Auf der einen Seite sehen wir, dass sich Trans* – wie auch andere politische Gruppen – gegen die brutale Assimilation wehrten. Auf der anderen Seite erinnern wir uns durch die Geschichtserzählungen daran, dass es linke Bewegungen gab, die eine alternative Politik gegen die Regierung machten, wie z.B. Menschenrechtsvereine und sogar feministischen Gruppen, von denen Trans* aber nicht die erhoffte Unterstützung bekamen. In der heute vorherrschenden Geschichtsschreibung von LSBTI* kommen Trans* nur oberflächlich vor, wohingegen wir in Geschichtserzählung bzw. kollektivem Gedächtnis immer wieder eine Bewegung kennenlernen, in der Trans* bereits seit Anfang der 1980er Jahre aus verschiedenen Gründen auf die Straße gingen, in der sie in den Hungerstreik traten und vor dem Parlament zusammenkamen, um Unterschriften zu sammeln, in der sie Gesetzesreformen für Geschlechtsangleichungsmaßnahmen forderten, sie kollektive Anträge an das Arbeitsamt stellten, sich gemeinsam mit Menschen, die nicht trans* waren, bei Zwangsräumungen gegen die Polizei wehrten. 1987 führten 37 Trans* und Schwule, trotz Unterdrückung durch Polizei und Staat, im damals geplanten Zentrum der „Demokratischen Grünen Partei“ einen kollektiven Hungerstreik durch. Diese Protestaktion, die in der dominanten Geschichtsschreibung als erster öffentlicher Widerstand von LSBTI verstanden werden kann (oder nicht), gilt als Wendepunkt vor allem für die Trans*-Bewegung, die dadurch ermutigt wurde[3]:

„Auch wenn keine konkreten Ergebnisse erzielt werden konnten, fand die Aktion im In- und Ausland einen Widerhall, kam in

2. Vgl. Siyah-Pembe-Üçgen 2012, S. 15.
3. Vgl. Erdoğan/Köten 2014, S. 106.

gruplardan bekledikleri desteği bulamamış olduklarıgerçeğini de sözlü tarihçilerin her fırsatta hatırlattığını görüyoruz. Bugüne kadar hakim olan LGBTİ tarih yazımında translara yüzeysel olarak yer verilirken, transların, 1980’li yılların başından beri farklı alanlarda sokaklara çıktığına, açlık grevlerine girip, meclis önüne yürüyüp imzalar topladığına, cinsiyet geçişi ile ilgili yeni yasal düzenlemeler talep ettiğine, iş ve işçi bulma kurumuna toplu başvurular yaptıklarına, ev kapatmalara karşı polise trans olmayan bireylerle beraber direniş gösteren bir harekete sözlü tarihin hemen hemen her cümlesinde rastlıyoruz. 1987 yılında polis ve devlet baskısına karşı toplamda 37 trans ve eşcinsel birey o zamanlar kurulması planlanan “Demokratik Yeşil Parti” merkezinde toplu bir açlık grevini başlatmış, Türkiye’deki kamusal alanda ilk LGBTİ direnişi olarak kabul edile(meye)n bu eylem, özellikle trans hareketinde cesaret verici önemli bir dönüm noktası olmuştur.[3]

Somut sonuçlar elde edilemese de bu eylem yurt içinde ve yurt dışında ses getirmeyi başarır. Yurt dışının saygın gazetelerinde haber olur ve Türkiye'den de Rıfat Ilgaz ve Türkan Şoray gibi pek çok sanatçı ve aydından destek bulur.[4]

Bu hareket 1980’li yıllara sıkışıp kalmamış, daha sonra 1990’lı yıllarda da artan trans karşıtı baskı ve şiddete karşı mücadele alanında kendini güçlenerek var etmiştir. Benzer şekilde 1996’da İstanbul Ülker Sokak’ta seks işçiliği yapan trans kadınlara o zamanlar yeni atanan emniyet müdürünün uygulamış olduğu “şehirden transları temizleme politikası” ile yapılan işkenceler ve ev kapatmalar İstanbul’daki politik süreç için belirleyici olmuştur. Bahsi geçen bu yılda İstanbul, Habitat-II İnsan Yerleşimleri Zirvesi’ne hazırlanırken, Ülker Sokak’ta ikâmet eden trans seks işçilerine yönelik

3. bkz. Erdoğan/Köten 2014, S. 106
4. bkz: Doğan 2004

die Schlagzeilen renommierter internationaler Zeitungen. In der Türkei wurde diese Aktion von Rıfat Ilgaz (Schriftsteller) und Türkan Şoray (Schauspielerin) unterstützt."[4]

Aber diese Bewegung blieb nicht auf die 1980er Jahre beschränkt. In den 1990er Jahren wurde die Bewegung stärker, im Kampf gegen zunehmende Transphobie und Gewalt. Die politische Entwicklung in Istanbul war bestimmt durch die auf Folter und Zwangsräumung basierende Politik des neu ernannten Polizeichefs, deren Ziel es war, die Stadt von Trans* zu „säubern". Diese Politik richtete sich vor allem gegen Trans*Sexarbeiter_innen auf der Ülker Caddesi in Istanbul. Im gleichen Jahr bereitete sich Istanbul auf Habitat II vor, einem Gipfeltreffen der Vereinten Nationen zu Wohn- und Siedlungsgebieten. Der selbstorganisierte Widerstand der Trans*-Sexarbeiter_innen, die in der Ülker Caddesi wohnten und sich trotz Polizei und „Nachbarschaftsdruck" solidarisierten und zur Wehr setzten, schrieb sich als das „Stonewall der Türkei" in die Geschichte ein.[5]

Ähnliches geschah in den 2000ern. Die „Ereignisse von Eryaman" (Stadtteil von Ankara) waren eine Mordserie an Trans* durch eine staatlich unterstützte Bande und führten dazu, dass Trans* sich auf der Straße organisierten, da sie aus diesem Stadtteil vertrieben werden sollten. In diesen Jahren gründeten Trans* erstmals Vereine.

In diesem Text wollen wir uns vor allem darauf konzentrieren, die Widerstandspraxen und biographische Geschichten von Trans* zu hören, die durch die Unterdrückungspolitik unsichtbar,

4. Vgl. Doğan 2004.
5. Vgl. Turan, 2014 (http://www.ropörtajlık.com/bir-zamanlar-lubunistan/# (17.06.2015)).

polisin "mahalle baskısına" karşı trans seks işçileri, Ülker Sokak'ta bir dayanışma ve 'kendi aralarında örgütlü' bir direniş göstermiş olup, bu olayları Türkiye'nin Stonewall'i olarak tarihe yazmışlardır[5]

Aynı şekilde 2000'li yıllarda bir yandan Ankara'nın Eryaman bölgesinde, "Eryaman Olayları" olarak bilinen ve devlet eliyle desteklenen bir çete tarafından translara yönelik cinayetlerin işlenmesi, öte yandan transların bu bölgeden sürgün edilmesi, sonrasında transların sokakta örgütlenmesine ve bu şekilde bu yıllarda gerçekleşecek olan transların ilk dernekleşme sürecinin başlamasına sebep olmuştur.

Bu çalışmada bilhassa odaklanmak istediğimiz nokta, görünmezleştirilen, sessizleştirilen, yüzsüzleştirilen ve hareketsizleştirilen transların bu tür baskıcı politikalara karşı direniş pratiklerini ortaya koymak ve onların öykülerini kendi ağızlarından dinlemek.

Bu amaçla ileriki bölümlerde farklı zamanlardan farklı trans hareketleri içinde yer alan trans aktivistlere hareketin tarihi, bugünü ve kendi konumları hakkında değerlendirmelerine yer verdik. Bu vesileyle seslerden, yüzlerden ve hareketlerden ne anladığımızı kısaca anlatmak, daha sonra o seslere, yüzlere ve hareketlere bizzat yer vermek istedik:

Trans sesler...

Trans sesler trans olmayan seslere göre çoğu zaman ötekileştirilmekle, ekzotikleştirilmekle ya da marjinalleştirilmekle karşı karşıyadır... Trans erkekler, trans kadınlar ve kendini ne kadın ne de erkek, ya da hem kadın hem de erkek gören diğer translar "seslerinden sözlerinden tanınır" olarak

5. bkz. Turan, 2014 (http://www.ropörtajlık.com/bir-zamanlar-lubunistan/# (17.06.2015)).

ungehört, gesichtslos und bewegungsunfähig gemacht wurden.

Die nächsten Abschnitte geben Trans*Aktivist_innen einen Raum, um uns ihre Einschätzungen zur Geschichte der Bewegung, den aktuellen Stand und ihre eigene Situation zu schildern. An dieser Stelle wollen wir auch kurz erklären, was wir unter „Stimmen", „Gesichtern" und „Bewegungen" verstehen, um dann diesen Stimmen, Gesichtern und Bewegungen einen besonderen Raum zu geben.

Trans*Stimmen…

Stimmen von Trans* werden im Gegensatz zu Stimmen, die nicht trans* sind, meist als „anders", „exotisch" oder „marginal" wahrgenommen. Transmänner, Transfrauen und diejenigen, die sich weder als Frau noch als Mann sehen oder für beides entscheiden, ernten von der heteronormativen Gesellschaft Kommentare wie „man erkennt sie [Trans*] an ihrer Stimme und ihren Worten". In der Regel wird ausgeblendet, dass Trans* eigenes Wissen, eigene Analysen und Gedanken zu ihrer eigenen Stimme haben. Wie auch in anderen sozialen Bewegungen, sehen wir, dass „Stimme" über ihre organisch bedingte positive oder negative Bedeutung hinaus auch eine gesellschaftliche Bedeutung hat und von Trans* oft als politisches Mittel genutzt wird. Sollte von einer Trans*Bewegung die Rede sein, die nicht nur die Stimme erhebt, sondern auch Anklang findet, dann haben die Stimmen von Trans* maßgeblich dafür gesorgt, dass die Stimmen der LSBTI*-Bewegung in der Türkei insgesamt mehr gehört und beachtet werden.

Trans*Gesichter, Trans*Bewegungen…

Gesicht zeigen, von Angesicht zu Angesicht sehen, ins Gesicht schauen…Wie mit ihren Stim-

heteronormatif toplumda etiketlenmekten kurtulamıyor. Oysa ki trans bireylerin kendi sesleri hakkında kendi yorumu, bilgisi ve fikri genellikle akıllara gelmez. Bir çok diğer sosyal harekette olduğu gibi sesin, organik özelliklerine pozitif ya da negatif toplumsal anlamlar yüklenilmesi dışında, translar tarafından politik bir araç olarak da kullanıldığını sürekli görmekteyiz. Sesini yükseltmek yerine, sesini duyuran bir trans hareketten bahsedilecek olursa, trans sesler Türkiye'deki genel LGBTİ hareketin duyulmasında, dikkat çekmesinde büyük bir rol oynamıştır.

Trans yüzler, trans hareketler…

Yüzünü göstermek, yüzyüze gelmek, yüzleşmek… Trans kadınlar, trans erkekler ve kendilerini bu kategoriler dışında gören diğer translar, sesleriyle olduğu gibi yüzleriyle de toplumun bir çok alanında "biz de varız" diyor. Görünürlüğün bedeli her ne kadar şiddet, cinayet ya da toplumdan izolasyon olsa da, yaşadıkları toplumla içiçe yaşıyor ve orada varoluş mücadelelerini inatla sürdüyorlar. İstanbul'da 2010'dan bu yana gerçekleştirilen trans onur yürüyüşlerinde "Faşizme karşı bacak omuza" ve "Susma haykır, trans erkekler vardır" gibi sloganlarla kamusal alanda LGB'lerden (Lezbiyen, Gey ve Biseksüel) ayrılarak "boy" göstermekten de çekinmiyorlar. Böylelikle egemen heteronormatif beden algılarını yıkan 'kocaman elli, uzun boylu trans kadınlar', ya da belirlenen erkek ölçülerinden farklılaştırılan, 'ufak tefek tüyleri yeni bitmiş' trans erkekler, gövdelerini Trans Pride ile İstanbul'un İstiklal Caddesi'nin bir ucundan bir ucuna taşıyorlar…

Bu trans bedenler yürürken, konuşurken, politika yaparken ya da hareket ederken Türkçü, sünni, patriyarkal heteronormatif toplum yapısını "Sevişe sevişe kazanacağız" gibi sloganlar atarak, mizahi bir dille alaşağı ediyorlar. Hemen hemen bütün toplumlarda tektipleştirilen transların

men, so sagen Transfrauen, Transmänner und diejenigen, die sich außerhalb dieser Kategorien befinden, in verschiedenen Gesellschaftsbereichen mit ihren Gesichtern: „Wir sind auch da". So sehr die Antwort auf das Sichtbarsein Gewalt, Mord und Ausschluss sind, so sehr sind sie Teil dieser Gesellschaft und erkämpfen sich hartnäckig ihr Dasein. Auf dem seit 2010 stattfindenden Trans*-Pride in Istanbul zögern sie nicht, sich im öffentlichen Raum durch Slogans wie: "Gegen den Faschismus Bein an Schulter" (statt der berühmten antifaschistischen Parole: „Faşizme Karşı Omuz Omuza!"(„Schulter an Schulter gegen Faschismus!")) sowie: "Schweige nicht, schreie laut, Transmänner sind da" von den LSB (Lesben, Schwulen und Bisexuellen) zu emanzipieren und sich zu zeigen. Somit dekonstruieren „schlaksige Transfrauen mit Riesenhänden" vorherrschende heteronormative Körperbilder, oder Transmänner mit „winzigen, sprießenden Härchen" fordern standardisierte männliche Körper heraus. Sie tragen auf der Trans*Pride in Istanbul ihre Körper von einem Ende der İstiklal Caddesi zum anderen.

Diese Trans*-Körper dekonstruieren beim Laufen, Reden, Politik machen, die das Türkentum glorifizierenden, patriarchalen, heteronormativen Strukturen der Gesellschaft mit humorvollen Slogans wie „Liebe machend werden wir gewinnen!" (statt des berühmten revolutionären Slogans: „Direne direne, kazanacağız!" („Durch Widerstand werden wir gewinnen!")). Freiheiten, die in fast allen Gesellschaften zur Norm geworden sind, haben Trans* durch ihre eigene Körperperformance, ihre eigene Subjektivität gewonnen. Wir erkennen heute, dass sie sich den Bedingungen ihrer Zeit nicht anpassen, sondern verschiedenste politische Positionen, Körper, Stimmen und Geschichten haben. Diese Vielfalt bedeutet eine kontinuierliche Transformation innerhalb der Bewegung und weist auf die Kontinuität und

esasen kendi özgürlüklerini kendi beden performanslarıyla kendi öznellikleriyle elde ettiklerini ve yaşadıkları dönemin koşullarına göre tektip olmadıklarını, bilakis birbirinden farklı politikalara, bedenlere, seslere ve hikayelere sahip olduklarını bugün artık gözlemleyebiliyoruz. Bu çeşitlilik kendi içinde sürekli bir dönüşüm olduğunu, cinsiyet politikalarının sürekliliğini ve aslında sabit olmadığını hatırlatır. Trans hareketinin bu dinamiğine devingenliğine Türkiye'de metnin başında değinildiği gibi, 1980'lerden bu yana toplum şahit olmuş, trans hareketler egemen tarih yazımına rağmen bir ivme ve görünürlük kazanmıştır.

Aşağıda 1980'lerden bu yana kendini en azından hareketin bir parçası olarak görmüş farklı nesillerden, kimliklerden, sınıflardan transların hareket hakkında neler düşündüklerine yer vererek onların da bu metinde siyasi aktörler olarak portrelerini çizmek, bu hareketlerin çeşitliliğini en güzel şekilde gösterecektir:

Demet Demir, aktivist, siyasi parti üyesi, İstanbul

Trans olmak 1980'lerden bugüne kadar neyi ifade ediyor sence?

Sosyalist eşcinsel biseksüel trans hareketi içindeyim 4 yıldır. Bugünkü trans hareketi ticari derneklerin denetiminde, bu nedenle 4 yıldır bu kurumlarda yer almıyorum. 3 yıldır siyasi bir parti olab Türk Komunist Partisinde (TKP) yer alıyorum. Partide bir çok kişiyi translar ve eşcinsellik konusunda bilgilendiriyorum. Trans mücadelesi derneklerin proje odaklı ticari bir karakter alması yüzünden bir çok transın uzaklaşmasına neden oldu. Var olan LGBT dernekleri yurt dışından proje ve fon almaları ve burada maaşla çalışan elemanların olması nedeniyle ticari kurumlara dönüşmüştür.

Unbeständigkeit von Genderpolitik hin. Wie eingangs beschrieben, erlebte die Gesellschaft spätestens seit den 1980ern, wie dynamisch und mitreißend die Trans*-Bewegung ist, und dass sie in der Türkei – entgegen der vorherrschenden Geschichtsschreibung – stets an Antrieb und Sichtbarkeit gewonnen hat.

Im weiteren Verlauf präsentiert der Artikel Trans*, die sich als Teil der Bewegung seit den 1980ern begreifen und verschiedenen Generationen, identitären Verortungen und Klassen angehören. Die Vielfalt dieser Bewegungen zeigt sich hier am schönsten, da die Sprecher_innen uns erzählen, was sie über die Trans*Bewegung denken und dabei als politische Akteur_innen porträtiert werden.

Demet Demir, Aktivist_in, Parteimitglied, Istanbul

Was bedeutet es deiner Meinung nach, im Vergleich zu den 1980ern, heute trans zu sein?*

Ich bin seit vier Jahren in der sozialistischen, homosexuellen, bisexuellen Trans*-Bewegung. Die heutige Trans*-Bewegung ist von profitorientierten Vereinen vereinnahmt worden, deshalb bin ich seit 4 Jahren nicht mehr Teil davon. Seit drei Jahren bin ich Mitglied in der Türkischen Kommunistischen Partei (TKP). Ich kläre viele Menschen in der Partei über Trans* und Homosexualität auf. Die Vereine, die sich dem Widerstand der Trans* widmen, betreiben ein projektorientiertes Vermarktungsmodell, weswegen sich viele Trans* entfernt haben. Die LSBTI*-Vereine bekommen Projekte und Förderung aus dem Ausland und haben bezahlte Angestellte. Dadurch sind sie zu wirtschaftlichen Einrichtungen geworden.

In den 1980ern war es viel schwerer trans* zu sein, es gab viel physische und psychische Gewalt im

1980'li yıllarda trans olmak daha zordu, gözaltında fiziki ve psikolojik şiddet çok fazlaydı. Gözaltına alındığında bu, bir hafta on gün demekti. Şimdi gözaltından iki üç saatte çıkıyorsun. İki üç saatlik gözaltı süresinde sadece para cezaları, bazı dönemde fiziki şiddet uygulanmaktadır. Eskiden daha çok fiziki ve psikolojik şiddet uygulanıyordu, fakat AKP'nin yeni iç güvenlik yasası ile eylemci ve aktivistlere karşı kullanması için polise verilen yeni yetkilerle 80'li yıllara dönüyoruz. İç güvenlik yasası fuhuş yapanlara da hapis cezası getirmektedir, eskiden olduğu gibi mahkeme kararı olmadan evin kapısı kırılacak, ev araması yapılacak alış veriş esnasında makul şüpheli olarak göz altına alınacak.

Ebru Kırancı, aktivist, İstanbul,

LGBTİ hareketi şu an nasıl algılanıyor?

[…]Evet bugün çok ihtişamlı Onur Yürüyüşleri yapabiliyoruz ve politik anlamda içini doldurabiliyoruz . Bu yürüyüşlerde varlığımızı daha görünür kılarken, aynı zamanda "Katil Devlet" sloganları atarak, kimle mücadele ettiğimizi de haykırıyoruz kitlesel şekilde. 20 sene önce Ahmet Kaya , Şiwan Perver dinlemek de mümkün değildi, İstiklal Caddesi'nin ortasında ben ibneyim, ben transım diye bağırmak hele hiç mümkün değildi. Çok büyük emekler vererek bugünlere geliyoruz. TC'nin sağı solu belli olmaz, çok temkinli olmalıyız. Muhalif olanı susturmak için türlü yönteme başvurabilecek son derece erkek bir sistem var karşımızda. Biz sadece LGBTİ hakları üzerinden siyaset yapmıyoruz aslında. Bu mücadele insan hakları temelinde , her türlü ayrımcılığa karşı, kadına, çocuğa, doğaya sahip çıkan, hak ihlallerinin her türlüsüne karşı bir harekettir. Karamsar değilim, ancak adımlarımızı çok dikkatli atmalıyız[…][6]

---

6. bkz.: Yiğitoğulları, 2015

Polizeigewahrsam. „Gewahrsam" bedeutete eine Woche oder zehn Tage Haft. Heute hingegen wirst du nach drei Stunden wieder freigelassen. In diesen zwei bis drei Stunden in Gewahrsam bekommst du eine Geldstrafe, und es kann zu physischer Gewalt kommen. Früher gab es mehr physische und psychische Gewalt. Doch durch die neuen Sicherheitsgesetze hat die AKP (Partei für Gerechtigkeit und Aufschwung) der Polizei mehr Befugnisse gegen Demonstrant_innen und Aktivist_innen gegeben, wodurch wir wieder in die 80er zurückversetzt werden. Die „Gesetze zur inneren Sicherheit" erlauben, dass Menschen, die Sexarbeit machen, ins Gefängnis kommen. So wie früher werden die Haustüren eingeschlagen, Häuser durchsucht und beim Einkaufen kommt es zur Festnahme „aus berechtigtem Verdacht", bevor überhaupt ein Gerichtsbeschluss vorliegt.

Ebru Kırancı, Aktivist_in, Istanbul

*Wie wird die LSBTI*Bewegung jetzt wahrgenommen?*

[…] Ja, wir können heute prächtige Pride-Märsche veranstalten und sie mit politischen Inhalten füllen. Auf diesen Märschen machen wir unser Dasein noch sichtbarer und können gleichzeitig als Masse zeigen, wogegen wir kämpfen, in dem wir „Der Staat mordet!" skandieren. Vor 20 Jahren war es nicht möglich Ahmet Kaya oder Şiwan Perver [beides kurdische Sänger] zu hören und schon gar nicht, auf der Istiklal Caddesi zu schreien „Ich bin ne Schwuchtel!" oder "Ich bin trans*!". Wir haben viele Anstrengungen unternommen, dass es heute so ist. Die Türkische Republik ist unberechenbar, daher müssen wir vorsichtig sein. Uns gegenüber steht ein ziemlich patriarchales System, dass viele Methoden hat, um jegliche Opposition zum Schweigen zu bringen. In der Tat machen wir nicht nur Politik für die Rechte der LSBTI*. Dieser Kampf ist für die

Sercan, HDP (Halkların Demokrat Partisi) LGBTİ Komisyonu Başkanı, Ankara

Trans kimliği sence trans harekette diğer kimliklerle nasıl bir arada olabilir?

Ben kendimi Kürt hareketi içinde yalnızca bir trans kimlikle konumlandırmıyorum, siyaset yaptığım bir çok farklı alan bir çok farklı kimlik var. Ben aynı zamanda Kürt olduğum için, erkek olmadığım için, işçi olduğum için, anadilimde eğitim almadığım için eziliyorum ve hepsini bir kimlik olarak önüme koyuyorum. Kürdistan coğrafyasında feodal bir yapı içinde trans olmayı anlatmak zor bir şey, Kürdistanlı kadınlara feminizm dediğin zaman 'O ne ki?' diyor, ama aslında bu kadınlar farketmeden feminist bir mücadele veriyor; mutfaktan çıkıyor sokağa iniyor, el emeğini değerlendiriyor. Ben burada trans kimliğimle değil, Sercan olarak mücadele ediyorum. Başka alanlarda yaşadığın ezilmişlikler sana şunu söyletiyor; ben bu mücadelenin bir şekilde içinde olmalıyım. LGBTİ politikası yapmıyorum direkt desem de bir şekilde yaptığım herşey oraya dokunuyor. Sercan kimliğimin içinde çok şey var; Kürt olma durumum var, Alevi olmam var, eşcinsel kimliğim var.

Şevval Kılıç, aktivist, DJ, İstanbul

Bugünki LGBT hareketi bir Trans-Birey olarak nasıl değerlendiriyorsun?

Örgütlenmeye evet, ama derneklere yaklaşımım biraz mesafeli. Dernekler devletleşmeye başladı, STK'lar (Sivil Toplum Kuruluşları) içimizdeki iblis benim için. 18 yıl STK'larda çalıştım ve şu an DJ'lik yapıyorum, apolitik miyim? Benim her anım politik, benim için insanlarla biraraya gelmekten daha kıymetli bir şey olamaz. Derneklerin de yaptığı şeyler var elbette, ama hemen her gün

Menschenrechte und richtet sich gegen jegliche Diskriminierung, achtet auf Frauen und Kinder sowie auf die Natur. Unsere Bewegung stellt sich gegen jedes Unrecht. Ich bin nicht pessimistisch, aber wir sollten unsere Schritte mit großer Sorgfalt machen.[6]

Sercan, HDP (Demokratische Partei der Völker) LSBTI*-Kommissionspräsident, Ankara

Wie kann die Trans-Identität deiner Meinung nach neben den anderen identitären Positionierungen in der LSBTI*-Bewegung stehen?*

Ich positioniere mich in der kurdischen Bewegung nicht ausschließlich als trans*, denn ich mache Politik in verschiedenen Bereichen und auf verschiedene Identitäten bezogen. Ich werde mehrfach unterdrückt, weil ich Kurd_in bin, weil ich kein Mann bin, weil ich Arbeiter_in bin, weil ich nicht in meiner Muttersprache ausgebildet wurde. Ich beachte all diese Aspekte, die eine gesamte Identität ausmachen. Unter den Feudalstrukturen in Kurdistan ist es schwer zu erklären, was Trans* bedeutet. Wenn du mit kurdischen Frauen über Feminismus reden willst, fragen sie erst mal: "Was ist das denn?" Aber eigentlich befinden sich diese Frauen im feministischen Widerstand, ohne es zu merken. Sie verlassen die Küche, gehen auf die Straße und werten ihre Handarbeit auf. Ich kämpfe hier nicht aus meiner Trans*Identität heraus, sondern als Sercan. Die Unterdrückung, die du in anderen Bereichen erfährst, sagt dir, dass du auf irgendeine Weise Teil dieses Kampfes sein solltest. Ich mache nicht direkt Politik für LSBTI*, aber irgendwie berührt es alles, was ich mache. Die Identität von Sercan enthält vieles: das Kurdisch sein, Alevit_in sein und Homosexuell sein.

6. Vgl. Yiğitoğulları 2015.

translara yönelik şiddet haberleri aldığımız bugünlerde henüz dans etmeye vakit var. Dans edeceğiz, ama sivri dilimizden de vazgeçmeyeceğiz. Genel olarak LGBTİ derneklerde ideoloji, yani siyasi hareket çok arka planda kaldı. LG-Dernekler[7] ideolojik ve toplumsal anlamda beyaz Türklerin, İngilizce bilenlerin, eğitim alabilmişlerle alamamış olanlar arasındaki toplumsal-sınıfsal farkı günyüzüne çıkarttı ve yine translar bunun dışında kaldı. Herkesten aptal oldukları için mi? Hayır. Translar için başka bir sınıfsal tanım var, prekarya; yarını belli olmayan, bugün çalışıp bugün kazanan, hiç bir sosyal güvencesi olmayan ve de ilk kertede gözden çıkartılabilecek olan sınıf. Sosyal ve ekonomik değişikliklerden ilk ve en çok etkilenecek grup translar.

İlksen, öğretmen, İstanbul

Bugünkü trans hareketi ve politikaları hakkında nasıl bir değerlendirme yapılabilir?

2007 senesine kadar ikili cinsiyet sistemi içerisinden mücadele alanı oluşturan lezbiyen, gay ve feminist hareket ikili cinsiyet sistemiyle çarpıştı. İkili cinsiyet sistemi trans hareket içerisinde bu tarihten itibaren sorunsallaştı. 2010'da yapılan uluslararası "trans pathologization" kampanyasının Türkiye ayağı, trans kimliklerin içinde yer aldığı "cinsel kimlik bozuklukları" tanısına dikkat çekti. İkili cinsiyet sistemine karşı verilen bu mücadele sivil toplum örgütlerinin trans kimlik politikasını tanımasını sağladı. Trans görünürlüğü arttı. Fakat Türkiye Cumhuriyeti yasalarında, transların yıllardan beri var olan barınma ihtiyacı, istihdam, eğitim, sosyal ve sağlık güvenliği gibi temel yaşam haklarıyla ilgili taleplerine rağmen hiç bir değişiklik gerçekleşmedi.

İkili cinsiyet sistemine karşı 2007'den 2012'ye ka-

7. Lezbiyen ve Gey Dernekleri

Şevval Kılıç, Aktivist_in, DJane*, Istanbul

*Wie schätzt du die heutige LSBT*Bewegung als Trans* ein?*

Selbstorganisierung ja, aber ich halte den Vereinen gegenüber Abstand. Die Vereine haben angefangen sich zu verstaatlichen, die NGOs sind für mich der innere Teufel. Ich habe 18 Jahre in NGOs gearbeitet und nun bin ich DJane* – bin ich deshalb apolitisch? Jeder Moment meines Lebens ist politisch. Für mich gibt es nichts Wertvolleres, als mit Menschen zusammenzukommen. Natürlich machen die Vereine auch was, aber in Zeiten, wo wir täglich Nachrichten über Gewalt gegen Trans* bekommen, bleibt noch ein wenig Zeit zum Tanzen. Wir werden tanzen, aber auch nicht unsere scharfe Zunge aufgeben. Insgesamt ist die Ideologie, also die politische Bewegung, bei den LSBTI*-Vereinen in den Hintergrund gerückt. Die LS-Vereine[7] haben sowohl im ideologischen als auch gesellschaftlichen Sinne den sozialen und klassenbedingten Unterschied aufkommen lassen zwischen den weißen Türk_innen, denen die Englisch sprechen, denen die sich bilden konnten und jenen die das nicht konnten, und wieder wurden dabei in erster Linie Trans* ausgeschlossen. Weil sie dümmer als alle anderen sind? Nein. Für Trans* gibt es eine andere Klassendefinition, nämlich das Prekariat; das ist jene Klasse, deren Zukunft unklar ist, die heute arbeitet und heute Geld verdient, die keine soziale Absicherung hat und auf die zuallererst verzichtet werden kann. Trans* sind die Gruppe, die als erste und am stärksten von sozialen und ökonomischen Verschlechterungen betroffen sind.

7. Lesben- und Schwulenvereine.

dar verilen mücadele yerel örgütlenmelerde büyük değişimlere sebep oldu. Bu mücadelenin içerisinde yer aldığım için mutluyum. Şu an Türkiye'de trans erkeklik ve trans kadınlık üzerinden yürütülen politikalar var, fakat ben kendimi bu politikalara ait hissetmiyorum. Bu yüzden bireysel aktivizme devam ediyorum. Eğitim, milliyetçilik, cinsiyetçilik ve ikili cinsiyet sistemine karşı bireysel bir mücadelenin içindeyim.

T-DER (Trans Danışma Merkezi Derneği) Temsilcisi[8], aktivist, Ankara

Türkiye'deki LGBTİ hareketinde kendini nasıl konumlandırabilirsin?

6 yıldır profesyonel olarak ve görünür olarak, açık bir şekilde trans politikası yapıyorum, kendimi Türkiye'deki trans ve LGBTİ hareket içinde önemli bir aktör olarak görüyorum. Hareketin gündemine etki edebilecek, değiştirebilecek bir etki alanımın olduğunu düşünüyorum. Benim bu konumum benim politikamı, hem kişisel olarak hem de örgütlü anlamda görünür hale getirmemi engelleyecek bir sebep de olabiliyor, çünkü benim söylediklerim her zaman hareket içinde benimsenen şeyler değil, dolayısıyla da benim faaliyetlerim ignore edilebiliyor, çünkü özellikle eşcinsel erkeklerin aktivizm konforunu sarsan, rahatsız eden bir politika olabiliyor benim trans hareketindeki faaliyetlerim. LGB (Lezbiyen, Gey, Biseksüel) hareket de çoğunlukla transları ayrımcılığa maruz kalma rekabeti ddd üşüncesiyle kendi sınıfına ait görmüyor. Transları politika yaparken alanlarda, mecliste, akademide görmek sadece heteroseksüellerin düzenini sarsmıyor.

8. İsim anonim olarak kullanılmakta.

Ilksen, Lehrer_in, Istanbul

Wie kann man die heutige Trans-Bewegung und -Politik bewerten?*

Bis 2007 hat sich die lesbische, homosexuelle und feministische Bewegung innerhalb des binären Geschlechtersystems ein Kampfgebiet erschlossen. Jetzt bekämpft sie das binäre Geschlechtersystem. Danach wurde das binäre Geschlechtersystem innerhalb der Trans*-Bewegung problematisiert. Im Rahmen der internationalen Kampagne „Trans* pathologization“, hat der türkische Ableger auf die Diagnose „Störung der Geschlechtsidentität“ aufmerksam gemacht, die auch Trans*-Identitäten beinhaltet. Der Widerstand gegen das binäre Geschlechtersystem hat zu der Anerkennung trans*identitärer Politik durch NGOs geführt. Die Sichtbarkeit von Trans* hat zugenommen. Aber in der Türkischen Republik hat sich weder bei den Gesetzen noch für die existenziellen Rechte der Trans* etwas getan – trotz seit Jahren bestehender Grundforderungen nach Wohnraum, Beschäftigung, Bildung, sozialer und gesundheitlicher Absicherung.

Der Kampf gegen das binäre Geschlechtersystem zwischen 2007 und 2012 hat in der lokalen Selbstorganisierung viel bewirkt. Ich bin glücklich darüber, Teil dieses Kampfes zu sein. Zurzeit gibt es in der Türkei eine Politik, die über Transmänner und Transfrauen läuft, aber ich sehe mich nicht als Teil dieser Politik. Ich führe meinen individuellen Aktivismus fort. Ich sehe mich als Einzelperson in einem Widerstand für das Recht auf Bildung, gegen Nationalismus, Sexismus und das binäre Geschlechtersystem.

Ulaş Sona, Sinema sektörü (sesçi), İstanbul

Türkiye'deki Trans hareketin neresindesin, ve trans hareket Türkiye'de bugün nereye doğru gidiyor?

Türkiye'deki hareket içindeki yıpratıcı ve samimi olmayan tartışmalardan kendimi yılmış ve uzaklaşmış hissediyorum. Örgütlü mücadeleden çok, bireysel bir çaba içinde mücadele etmeye çalışıyorum.

Trans hareketinde nefret cinayetleri ve yasal haklar çerçevesinde değişiklikler yapmaya çalışan bir çaba da görüyorum. Ama bu çaba daha çok gey ve lezbiyen görünürlüğü üzerinden yerel belediye siyasetinde politika yapmak olarak gerçekleşiyor. İkili cinsiyet sistemini kökten değiştirecek bir politika olarak göremiyorum. Ayrıca sağlık sigortası, zorunlu seks işçiliği ve nefret cinayetleri konusunda herhangi bir iyileştirme ve değişiklik söz konusu olmadı.

Deniz Eren Mutlu , T-DER (Trans Danışma Merkezi Derneği), danışman, Ankara

2000'li yıllarda trans olmak hakkında bulunduğun şimdiki noktadan ne diyebilirsin?

İletişim araçlarının artması ile bilgiye ulaşmanın kolaylaştığı bir dönem 2000'li yıllar. 2000'li yıllar öncesi çocukluğumu yaşadığım dönemde trans kelimesine ulaşmak bile çok zor iken, şimdilerde her türlü görsele ve bilgiye ulaşmak daha kolaylaşmış durumdadır.

Trans hareketin tam da ortasındayım. Hem pratikte bunu yaşayan biri olarak hem de akran desteği verip deneyimlerimi aktaran biri olarak bütünün bir parçası olarak görüyorum kendimi. Günümüz trans hareketinin önemli bir yol kat et-

T-DER (Verein des Zentrums für die Beratung von Trans*), Vertreter_in[8], Aktivist_in, Ankara

*Wie würdest du dich innerhalb der LSBTI*Bewegung in der Türkei positionieren?*

Seit sechs Jahre mache ich professionelle, sichtbare und offene Politik für Trans* und sehe mich als wichtige_n Akteur_in in der Trans*- und LSBTI*-Bewegung in der Türkei. Ich bin überzeugt, dass ich über einen Wirkungsbereich verfüge, der die Agenda der Bewegung beeinflussen kann. Meine Position kann auch dazu führen, dass ich meine Politik – sowohl auf persönlicher als auch politischer Ebene – nicht sichtbar machen kann. Da das, was ich sage, nämlich nicht immer etwas ist, was in der Bewegung gern gehört wird; dadurch kann mein Vorhaben auch ignoriert werden, da meine Präsenz in der Trans*Bewegung besonders am aktivistischen Komfort schwuler Männer rüttelt. In der LSB-Bewegung werden vor allem Trans* nicht als Teil der eigenen Klasse angesehen, aufgrund der Betroffenheitskonkurrenz in der Bewegung. Trans* in der Politik, im Parlament, in der Akademie zu sehen, stört nicht nur die Ordnung der Heterosexuellen.

Ulaş Sona, Filmproduktion (Tontechniker_in), Istanbul

*Wo siehst du dich in der Trans*Bewegung in der Türkei, und in welche Richtung geht die Bewegung in der Türkei heute?*

Ich fühle mich von den anstrengenden und oberflächlichen Debatten in der Bewegung in der Türkei frustriert und entfremdet. Ich engagiere mich eher als Einzelperson, als im organisierten Widerstand.

8. Name anonymisiert.

tiğini kabul ederken bir taraftan da trans hareketin istismar edildiğini, yani kişisel rant sağlamak amacı ile hareket edildiğini de düşünmekteyim. 2000li yıllar öncesi çocukluğumu yaşadığım dönemde trans kelimesine ulaşmak bile çok zordu şimdilerde her türlü görsele ve bilgiye ulaşmak daha kolay…

"ekmek, adalet ve özgürlük için trans onur yürüyüşü"[9]

2013 yılında gerçekleştirilen Trans Onur Yürüyüşü'nde trans aktivistler sadece yaşanan trans düşmanlığına ve ayrımcılığına karşı değil, aynı zamanda yaşanan diğer ayrımcılıklara karşı toplumda ötekileştirilmeyle karşı karşıya kalmış diğer gruplar adına bu son bölümün başlığında anılan "ekmek, adalet ve özgürlük için" sloganıyla yürüyüp seslerini duyurdular.

Burada konuşan ve konuşulanlar, trans hareketin çok katmanlı ve yönlü olduğunu göstermekle beraber, sınıfçı, ırkçı, cinsiyetçi ve (heteronormatif) bedenci toplumsal sisteme karşı sadece bir direniş değil, aynı zamanda daha fazla haklar uğruna bir mücadelenin sesleri, yüzleri ve hareketleri olarak okunabilir.

Trans*hareketi bu metinde kısaca anlatıldığı gibi kendi içinde dinamik bir özelliğe sahip olmakla birlikte; çelişkiler, çalkantılar, başarı ve başarısızlıklarla dolu bir karaktere de sahip. Bu da her Trans Bireyin bir yandan hareketi, farklı düşündüğünü, algıladığını ve yorumladığını, diğer yandan da harekete yönelik farklı beklentilere, umutlara ya da umutsuzluklara sahip olduğunu gösteriyor. Bu hareketler bugün, yani Gezi'den sonra daha da konuşulur ve görünür olsa da, yukarıdan da anlaşılabildiği gibi çok daha uzun bir geçmişe sahip.

9. Bkz. Marksist.org.

Ich sehe auch, dass es in der Trans*-Bewegung Bemühungen gibt, die Wahrnehmung von Hassverbrechen gegen Trans* und den rechtlichen Rahmen zu verändern. Aber diese Bemühungen sind darauf begrenzt, Politik über die Sichtbarkeit der Schwulen und Lesben zu machen, sowie auf die Kommunalpolitik. Ich sehe das nicht als Politik, die versucht, das binäre Geschlechtssystem von der Wurzel her zu verändern. Darüber hinaus konnten keine Veränderungen oder Verbesserungen zu Krankenversicherung, Zwangsprostitution und Hassmorden erreicht werden.

Deniz Eren Mutlu, T-DER (Verein des Zentrums für die Beratung von Trans*), Berater_in, Ankara

Was könntest du uns über das Trans-Sein in den 2000ern von deinem jetzigen Standpunkt aus sagen?*

Die 2000er sind die Zeit, in der Kommunikationstechnologien zugenommen haben und der Zugang zu Information erleichtert wurde. In der Zeit vor den 2000ern, in der ich auch meine Kindheit durchlebte, war es sogar schwer das Wort „Trans*" zu finden. Heute kommt man ganz einfach an Bilder und Informationen.

Ich befinde mich mitten in der Trans*-Bewegung. Sowohl als Person, die aus der Praxis kommt, als auch als Person, die Unterstützung in der Peer Group[9] leistet und Erfahrungen teilt, betrachte ich mich als Teil dieses Ganzen. Einerseits erkenne ich an, dass die heutige Trans*-Bewegung ei-

9. Im Verein T-DER werden bestimmte Trans-Personen, die sich in einer Altersgruppe und in der Übergangsphase ihrer Transition befinden, begleitet, betreut und beraten. Diese Personen werden in diesem Beratungs- und Betreuungsmodell informiert, aufgeklärt und gestärkt, so dass sie ihr (neues) Wissen an die anderen gleichaltrigen Trans-Personen weitergeben können (Erklärung von Z.Ç.).

Trans bireyler, kendi toplumsal değişim süreçleri olan 80'lerde, 90'larda, 2000'lerde ve 2010'larda sadece transfobiye değil, heteronormatif topluma karşı topyekün bir mücadele gösterdikleri "ekmek, adalet ve özgürlük için" sloganları ile toplumu kendi çıkmazlarıyla karşı karşıya getiriyor…

Zülfukar Çetin - Sosyolog, yazar ve aktivisttir. Berlin'de Alice Salomon Üniversitesi'nde ders vermektedir.
Aras Güngör - LGBTİ derneklerinde aktif rol aldı. Halen T-Der'de dernek başkanı ve danışman olarak cinsiyet geçiş süreci ile ilgili çalışmalarını yürütmektedir.

Quellen / Kaynakça

Doğan, Çağlar, 2004: Dernekten Açlık Grevine ve Buluşmalara 25 Yıl. URL: http://bianet.org/bianet/toplum/30182-dernekten-aclik-grevine-ve-bulusmalara-25-yil (son tarama 19.04.2015).

Erdoğan, Barış/Köten, Esra 2014: Yeni Toplumsal Hareketlerin Sınıf Dinamiği:

Türkiye LGBT Hareketi. Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi • Cilt 2, Sayı 1, Mart 2014. S. 93-113.

KaosGL 2013: Kaos GL 1 Mayıs'ta Alanlara Çağırıyor. URL: http://kaosgl.com/sayfa.php?id=14040, son tarama 18.04.2015

Siyah-Pembe-Üçgen 2012: 80'lerde Lubunya Olmak, İzmir. URL: http://www.siyahpembe.org/80lerde-Lubunya-Olmak-Web.pdf, son tarama 18.04.2015.

Marksist.org, 2013: Ekmek, adalet ve özgürlük için Trans Onur Yürüyüşü . URL: http://arsiv.marksist.org/haberler/11970-ekmek-adalet-ve-ozgurluk-icin-trans-onur-yuruyusu (son tarama 19.04.2015)

Turan, Elçin, 2014: LGBTİ: Bir Zamanlar Lubunistan. URL: http://www.roportajlik.com/bir-zamanlar-lubunistan/#%29 (son tarama 19.04.2015).

Yiğitoğulları, Pınar, 2015: HDP'nin Trans Aday Adayı Ebru Kırancı'yla Söyleşi. 15 Mart 2015, URL: http://jiyan.org/2015/03/15/hdpnin-trans-aday-adayi-ebru-kiranciyla-soylesi/ (son tarama 19. Nisan 2015).

nen wichtigen Weg beschreitet, andererseits denke ich, dass die Trans*-Bewegung missbraucht wird, weil es auch um persönlichen Profit geht.

„Auf die Trans*Pride für Brot, Gerechtigkeit und Freiheit!"[10]

Das vierte Trans*Pride hat 2013 in Istanbul mit dem im Titel genannten Slogan stattgefunden, um zum einen ein Zeichen gegen Trans*Phobie zu setzen und zum anderen die Gemeinsamkeiten mit anderen Benachteiligten zum Ausdruck zu bringen. Trans*Personen, die hier sprechen, und die Themen, die hier besprochen werden, zeigen die Mehrdimensionalität der Trans*-Bewegung, die nicht nur einen Widerstand gegen die klassistische, rassistische, sexistische und auf (heteronormativem) Körperkult basierende Gesellschaftsordnung darstellt, sondern auch als Stimmen, Gesichter und Bewegungen eines Kampfes für mehr Rechte verstanden werden soll.

Wie in diesem Beitrag kurz dargestellt wird, hat die Trans*Bewegung eine dynamische Eigenschaft, die durch Widersprüche, Schwanken, Erfolge und Misserfolge gekennzeichnet ist. Ebenfalls zeigen die Trans*Personen, die hier sprechen, dass jede_r Trans* die Bewegung unterschiedlich auffasst, wahrnimmt und interpretiert, wie sie zum Beispiel unterschiedliche Erwartungen, Hoffnungen oder Hoffnungslosigkeiten in der Bewegung haben. Auch wenn von dieser Bewegung heute, also nach Gezi, mehr gesprochen und gesehen wird, liegt ihre Vergangenheit weitaus länger zurück – wie die obigen Schilderungen zeigen.

Trans* haben innerhalb ihrer eigenen gesellschaftlichen Veränderungsprozesse in den 80ern, 90ern, 2000ern und 2010ern nicht nur gegen Transphobie gekämpft, sondern einen ganzheitlichen Widerstand geführt und die heteronormativen Gesellschaft durch Slogans wie „Für Brot, Gerechtigkeit und Freiheit!" mit dem eigenen Dilemma konfrontiert.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal[11]

Zülfukar Çetin ist Soziologe, Autor und Aktivist. Er unterrichtet an der Alice Salomon Hochschule Berlin.

Aras Güngör hat in LSBT*I*Q_- Vereinen eine aktive Rolle gespielt. Derzeit ist er Vereinsvorsitzender und Berater bei *T-Der* (Trans Beratungszentrum e.V.) mit dem Schwerpunkt Geschlechtsübergangsprozess.

10. http://arsiv.marksist.org/haberler/11970-ekmek-adalet-ve-ozgurluk-icin-trans-onur-yuruyusu (17.06.2015).

11. Bemerkungen der Übersetzerin: Vgl. wofür steht das Asterisk („*") auf: http://www.homowiki.de/Trans* (17.06.2015). https://de.wikipedia.org/wiki/Intersexualit%C3%A4t (17.06.2015). www.feministisch-sprachhandeln.org (17.06.2015). vgl. wofür Gendergap („_") steht auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Gender_Gap (17.06.2015).

Grenzen des Sagbaren außer Kraft setzen…

Söylenebilirin Sınırlarını Askıya Almak…

Banu Karaca

Das einzige Mittel, das uns bleibt, ist das Wort. Auch das begehren sie. (Arat Dink, 2010)

Bize tek araç "söz" kaldı. Sözümüze de göz diktiler. (Arat Dink, 2010)

Viel wurde gesagt über die Kreativität der Gezi-Proteste, besonders die Slogans und Stencils (Graffiti-Schablonen), die sich ab dem 28. März 2013 zusammen mit den Protestierenden vermehrten. Diese Bilder verbanden langjährige politische Kritik, Popkultur und Kommentare zur inneren Dynamik der Proteste (Abb. 1 und 2). Sie zeigten aber nicht bloß die Vielfalt der Teilnehmenden, sondern setzten auch die Grenzen, des bis dahin legitim Sagbaren, vorübergehend außer Kraft.

Auf explizit politische Aussagen folgten Durchhalteparolen gegen die Polizeigewalt. Revolutionäre Schlachtrufe standen neben der Ikonografie von Mustafa Kemal (Atatürk) und ihrer Neuinterpretationen: „Wir sind Mustafa Kesers Soldaten!" beruft sich auf einen beliebten Arabesk-Sänger, als Antwort auf den nationalistischen Ruf „Wir sind Mustafa Kemals Soldaten!". Kritik der steigenden Lebenshaltungskosten und der Homophobie teilten sich die selben Wände (siehe Abb. 3). Im Gegensatz zu den herkömmlichen Regeln des Graffiti, nach denen konkurrierende Gruppen versuchen, gegenseitig ihre Bil-



Abb. 1: „Welch fabelhaftes Gas, mein Freund." Verweis auf den ausgedehnten Einsatz unterschiedlicher Tränengassorten, welche die Polizei auch als Geschosse einsetzte. / **Resim 1**: "Bu gaz bi harika dostum", polisin mermi olarak da başvurduğu çeşitli biber gazlarının aşırı miktarda kullanılmış olmasına yönelik bir ifade.

Gezi protestoları sırasında sergilenen yaratıcılıkla, bilhassa da 28 Mayıs 2013'ten beri protestocularla birlikte sayıları gitgide artan slogan ve stensillerle ilgili pek çok şey söylendi. Süregelen politik eleştirileri ve popüler kültür referanslarını protestoların iç dinamiklerine dair yorumlarla bir araya getiren bu görüntüler (Resim 1 ve 2), yal-



Abb. 2: Abgeänderter Slogan der Fernsehserie „Game of Thrones"; nur ein Beispiel der zahlreichen Verweise auf die Popkultur. / **Resim 2:** Game of Thrones dizisi kökenli bu slogan sıkça başvurulmuş popüler kültür referanslarına yalnızca bir örnek.

der zu übermalen – auch bekannt als „Crossing" – überschrieben Demonstrantinnen auf Initiative des Sozialistischen Feministischen Kollektivs nur Schriftzüge mit sexistischen Ausdrücken.

„Nimm mal diese Agenda!"

In Recep Tayyip Erdoğans dritter Amtszeit als Premierminister, konnte seine Regierung nicht nur die politische Agenda, sondern auch die öffentlichen Diskurse steuern. Mit Ausnahme der kurdischen und feministischen Bewegungen, blieb die Mobilisierung der Opposition in der Türkei größtenteils reaktiv. Anstatt proaktiv neue politische Visionen zu entwickeln, teilte die Linke in der Türkei das Dilemma ihrer weltweiten Pendants unter den Bedingungen des neoliberalen Kapitalismus (Harvey 2005). Diese Reaktivität wurde gestärkt durch die Eindämmung der Meinungsfreiheit unter der Partei für Gerechtigkeit und Aufschwung (AKP). Anstatt direkter Verbote bestimmter künstlerischer, journalistischer, oder akademischer Arbeiten, wie nach dem Putsch von 1980, konzentrieren sich der Staat

nızca katılımcı çeşitliliğini ifade etmekle kalmadı; meşru addedilen ifade sınırlarını beraberce askıya aldı.

Politik içerikli ifadeleri polis şiddeti karşısında moralleri yükseltmeye yönelik ifadeler izledi. Devrimci mücadele sloganlarının yanında Mustafa Kemal'le (Atatürk) ilgili semboller ve onların tersyüz edilmiş versiyonları bulunuyordu: "Mustafa Keser'in askerleriyiz" ifadesi, ulusalcı "Mustafa Kemal'in askerleriyiz" sloganına, popüler bir arabesk şarkıcısına başvurarak karşı duruyordu. Geçim masraflarının artmasına ve homofobiye yönelik eleştiriler aynı duvarları paylaşıyordu (Resim 3). Rakip grupların birbirlerinin mesajlarının üzerine yazması gibi (genellikle "üstünü çizme" diye anılan) olağan grafiti usullerinin aksine, yalnızca cinsiyetçi ifadeler içeren yazılar Sosyalist Feminist Kolektif'in başlattığı bir girişimle değiştirildi

"Al Sana Gündem"...

Recep Tayyip Erdoğan'ın başbakanlıktaki üçüncü döneminde hükümet, hem politik gündemi hem de kamu söylemini belirlemede hayli etkili oldu. Kürt hareketi ve feminist hareket dışında Türkiye'deki muhalefet büyük ölçüde tepkiseldi. Türkiye'deki sol partiler, yeni politik vizyonlar geliştirme yönünde proaktif adımlar atmaktan ziyade, neoliberal kapitalizmin getirdiği koşullar çerçevesinde dünyadaki benzerleriyle aynı açmazları paylaştılar (Harvey 2005). Bu tepkisellik, Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarının ifade özgürlüğünü idare etme biçimiyle de bağlantılıydı. Devlet ve anonim vekilleri, 1980 darbesinde ve sonrasında olduğu gibi belirli sanatsal ve akademik ifadelere ve basına doğrudan yasaklar getirmek yerine, muhalif ifadelerin meşruiyetini kırma ve ifade sahiplerini taciz edilebilecekleri ve bazen de doğrudan şiddet görebilecekleri şekilde hedef göstermeye odaklandı. Bu politikalar, terörle mücadele

und seine Vertreter heute auf die Delegitimierung oppositioneller Ausdrucksformen. Oppositionelle werden Ziele von Belästigung und manchmal direkter Gewalt. Gepaart mit der Anwendung von Anti-Terror-Gesetzen, führte diese Politik



Abb. 3: „Wie kann Tee 2,5 Lira kosten, Junge?“ „Selbstverständlich werden wir den homophoben Staat stürzen.“ / **Resim 3**

dazu, dass die Türkei 2012 mehr politische Gefangene hatte, als China und Iran, darunter viele Journalist_innen (Ençol 2012).

Vor diesem Hintergrund war „Gezi“ nicht nur ein schallendes „Nein“ gegen die Regierungsdiskurse, sondern sie wurden kurzerhand angeeignet und umgedreht. Diese Verspieltheit ging einher mit Fragen nach der nicht aufgearbeiteten Vergangenheit und Gegenwart der Türkei. Jeder Versuch der Delegitimierung durch die Regierung wurde sofort „geflippt“,[1] auch wenn sie sicherlich in Teilen der Öffentlichkeit Erfolg hatte. Oppositionelle Stimmen wurden nicht stummgeschaltet, sondern konnten ihre eigenen Themen vorgeben (Abb. 4 & 5), indem sie außerhalb des hegemonialen Rahmens sprachen, der Gleichberechtigungskämpfe zunehmend auf kulturalisierte (und

1. Der Begriff „flipping the script“ (dt. „umkehren“) ist eine rhetorische Strategie, in der hegemoniale Narrative bzw. Diskurse entweder gebrochen oder umgedreht und angeeignet werden.

yasalarının uygulanmasıyla birlikte, 2012 yılında Türkiye’nin, çok sayıda gazeteciyi de içeren politik tutuklu sayısı bakımından Çin ve İran’ı geride bırakmasına yol açtı (Ençol 2012).



Abb. 4: „Nimm mal diese Agenda!“ / **Resim 4**

“Gezi” böyle bir bağlam içinde, hükümet söylemlerinin güçlü bir “hayır”la karşılanmakla kalmadığı, hızla sahiplenilerek tersyüz edildiği bir an yarattı. Bu oyunbazlık, Türkiye’nin geçmişinin ve şimdisinin yüzleşilmemiş yönlerine işaret eden ifadelerle bir araya geldi. Hükümetin her gayrimeşrulaştırma girişimi (kamunun bazı kesimlerinde şüphesiz başarılı olsa da) derhal ‘tersyüz edildi’.[1] Muhalif sesler kesilemedi; hak mücadelelerini gitgide kültürel (ve nihayetinde depolitize edilmiş) formlara indirgeyen hegemonik çerçevelerin (Shore 2006) ötesine geçerek kendi gündemlerini ortaya koyabildiler (Resim 4 & 5).

Herkes görsün diye… ?

Taksim Meydanı’ndan 200 metre ötedeki Gümüşsuyu barikatında, “TOMA’nın dramı” yazısının yanında ve (muhtemelen ön sıralarda mücadele eden LGBT-Blok tarafından eklenmiş) bir

1. Sözcük burada, hegemonik söylemleri parçalayan ya da karşıt söylemin muhatabı tarafından sahiplenilerek, tersine çevrildiği bir retorik stratejisini ifade etmek üzere kullanılıyor.



Abb. 5: „Erzähl doch Tayyip, erzähl, das ist so aufregend." / **Resim 5**





Abb. 6 & 7: Fotos der Autorin / **Resim 6 & Resim 7** (fotoğraflar yazar tarafından çekilmiştir)

letztlich entpolitisierte) Formen reduziert hat (Shore 2006).

Für alle sichtbar…?

Neben einem Abschnitt der Barrikade von Gümüşsuyu, 200 Meter vom Taksimplatz, stand „Das Drama von TOMA" (Abk. für Wasserwerfer). Über dem Wort „AŞK"(„Liebe"; wahrscheinlich vom LGBT-Block, der an der Front kämpfte) – gleichzeitig eine Abkürzung für den Slogan „jede Liebe ist gleich" – verkündete ein Graffiti: „DAS IST SPARTA!" (Abb. 6). Der Schlüsselsatz aus dem Hollywood-Blockbuster „300" projizierte – nicht ohne Ironie – Unbesiegbarkeit auf einen Ort, der besonders heftige Polizeigewalt erlebte. Gegenüber stand auf einer anderen Barrikade „Überall ist Kerbela, jeden Tag ist Aşura" (Abb. 7). Dieser Slogan verweist nicht nur auf die Geschichte des Alevismus und die Stadt Kerbela. Er verweist auch auf das Gedenkfest Aşura, um an die Unterdrückung der Alevit_innen (damals wie heute) und ihren Kampf um Anerkennung zu erinnern (Sökefeld 2008:130).[2]

Die Dichte explizit politischer und popkultureller Statements artikulierte nicht bloß das Sagbare,

2. Alle fünf Opfer der Gezi-Proteste waren Aleviten, ebenso wie Mustafa Sari, ein Polizist, der höchstwahrscheinlich wegen Erschöpfung zu Tode stürzte, als er einen Demonstranten in Adana verfolgte.

aşk ifadesinin (aşk eşittir anlamına gelen bir kısaltma) üzerinde yer alan bir grafiti şöyle diyordu: THIS IS SPARTA [*BURASI SPARTA*] (Resim 6). Gişe rekorları kırmış Hollywood filmi *300* kökenli bu popüler kültür göndermesi, ironik bir biçimde, polis şiddetinin bilhassa korkunç olduğu bir noktada yenilmezlik kavramını öne sürüyordu. Karşısında, başka bir barikatta "Her yer Kerbela her gün Aşura" (Resim 7) yazılıydı. Bu slogan Aleviliğin tarihsel kökenlerine ve Kerbela'ya işa-



Abb. 8: „Schwerkraft im Osten“ verweist auf den Tod von Medeni Yildirim, der beim Protest gegen den Bau eines Militärposten in Lice am 28. Juni 2013 getötet wurde. Obwohl Augenzeug_innen aussagten, dass gezielt auf Protestierende geschossen wurde, bleiben Staatsdiener bei der Version, dass Yildirim von einem in die Luft abgefeuerten Warnschuss getroffen wurde. Nach seinem Tod entstand der Slogan „Im Osten [d. h. Kurdistan] sind Kugeln nicht aus Plastik“, um die fortdauernde strukturelle und physische Gewalt gegen Kurd_innen in der Türkei hervorzuheben. (Anonym auf Twitter zirkuliert[gesichtet am 19. Juni 2013]) / **Resim 8:** “Doğuda Yerçekimi” 28 Haziran 2013’te Lice’deki askeri kalekol inşaatını protesto ederken öldürülen Medeni Yıldırım’ı konu alıyor. Görgü tanıkları protestoculara doğrudan nişan alındığı yönünde ifade vermiş olsalar da, yetkililer Yıldırım’ın havaya atılmış bir ikaz fişeğinin sekmesi sonucu vurulduğunu iddia etmekteler. Yıldırım’ın ölümünün ardından dile getirilen “Doğu’da [yani Kürdistan’da] mermiler plastik değil” sloganı, Türkiye’deki Kürtlerin sürekli maruz kaldığı yapısal ve fiziksel şiddeti vurguluyor. (Twitter’da anonim olarak paylaşıldı [19 Haziran 2013 tarihinde erişildi])

sondern hob dessen Grenzen auf. Sie produzierte einen Moment, der bewusst gegen die staatliche Delegitimisierung und Einschränkung drängte. Während solche Momente unbestreitbar attraktiv sind, hängt politische Veränderung davon ab, sie aufrechtzuerhalten, Momente auf Momente



Abb. 9: Stencil in Gedenken an einige der Opfer des Gezi-Protests in Cihangir/Istanbul (Foto von Ebru Karaca) / **Resim. 9**: Gezi protestolarındaki bazı kurbanların anısına Cihangir/İstanbul’da yer alan stensil (fotoğraf: Ebru Karaca)

ret etmekle kalmıyor, bu felaket anısına yapılan ve Alevilerin (geçmişte ve bugün) gördüğü zulmü ve tanınma mücadelelerini ifade eden Aşura’dan da bahsediyor (Sökefeld 2008: 130).[2]

Politik içerikli ve popüler kültüre ait ifadelerin bu yoğunluğu, söylenebilirin sınırlarının askıya alınışını gözler önüne sermekten ziyade fiiliyata geçirerek, devletin gayrimeşrulaştırma ve kısıtlama hamlelerine bilinçli bir şekilde karşı koyan bir an meydana getirdi. Böyle anlar yadsınamaz bir cazibe taşısa da, politik değişim, alternatif söylemlerin (ve politikaların) gelişmesine olanak yaratacak şekilde sürdürülebilmelerine, bir ana başka anların eklenebilmesine bağlıdır. Gezi Parkı’nın tahliye edilmesini izleyen hafta ve aylarda, Beyoğlu so-

2. Gezi protestolarının beş kurbanı da, Adana’da bir protestocuyu yakalamaya çalışırken muhtemelen yorgunluktan ötürü düşüp hayatını kaybeden polis Mustafa Sarı da Alevi’ydi.

folgen zu lassen und alternative Diskurse – und Politik – entstehen zu lassen. In den Wochen und Monaten nach der Räumung des Gezi-Park wurde die graue Farbe, welche diese Slogans in den Straßen von Beyoğlu überdeckte, langsam wieder beschrieben. Aber werden sie die Verbindung zwischen verschiedenen Kämpfen herstellen können, außerhalb der zugewiesenen Pfade, wie zeitweise während der Proteste in den westlichen Städten der Türkei gegen den Tod des kurdischen Jugendlichen Medeni Yildirim (Schäfers und Ilengiz 2013, Abb. 8 & 9)? Ähnliche Momente flackerten auf bei den Abschlusszeremonien der Universitäten, der Pride-Parade, den Gedenkfeiern und -protesten für das Massaker an alevitischen Intellektuellen in Sivas (1993) und leuchteten nach in den Protesten gegen das eingestellte Bestechungsverfahren gegen Parlamentsabgeordnete, den Protesten gegen Internetzensur 2013 und in gewissem Maß auch bei den Kommunal- und Präsidentschaftswahlen 2014. Da Anfang 2015 erneut Eingriffe gegen die Meinungsfreiheit stattfanden, bleibt zu sehen, ob die Grenzen des Sagbaren nicht nur nochmals aufgehoben, sondern in neue politische Herangehensweisen verwandelt werden können. Dies würde bedeuten, langjährigen Bruchlinien und Ausschlussmechanismen – und den so geschaffenen Privilegien – zu widerstehen. Nur dann wird der oft benutzte Ausdruck wahr, dass „nach Gezi nichts mehr wie früher sein wird".

Aus dem Englischen von: Emal Ghamsharick

Banu Karaca ist Kulturanthropologin und Gastdozentin im Cultural Studies Programm der Sabancı Universität, Istanbul.

Alle in diesem Artikel enthaltenen Abbildungen wurden von der Autorin zur Verfügung gestellt.

kaklarındaki ve başka yerlerdeki sloganları kapatmak için sürülmüş gri boyalar yavaş yavaş yeni sloganlarla doldu. Kürt genci Medeni Yıldırım'ın ölümü nedeniyle Türkiye'nin batısındaki şehirlerde yapılan protestolarda (kısa süreliğine de olsa) görüldüğü gibi, bulunulan alanın ötesindeki hak mücadeleleriyle de ilişki kurulabilecek mi peki (Schäfers ve İlengiz 2013, Resim 8 & 9)? Benzer hareketler üniversitelerdeki mezuniyet törenlerinde, Onur yürüyüşü kutlamalarında, Alevi entelektüellerin öldürüldüğü Sivas katliamı (1993) anmalarında da devam etti ve meclis üyelerine ilişkin yolsuzluk soruşturmalarının kapatılmasına yönelik protestoların ve 2013 tarihli internet sansürü protestolarının yanı sıra, 2014 yılındaki belediye ve cumhurbaşkanlığı seçimleri sırasında yapılan protestoların bir kısmına da yansıdı. Türkiye'deki ifade özgürlüğü 2015 yılı başlarında daha da daraldığından, söylenebilirin sınırlarının bir kez daha askıya alınması yerine başka politika tarzlarına mı ilerlenileceği zamanla anlaşılacak. Böyle bir seyir dışlayıcı fay hatlarına ve onların getirdiği yatırım ve ayrıcalıklara direnmek anlamına gelecek ve sıkça söylenen "Gezi'den sonra hiçbir şey eskisi gibi olmayacak" cümlesi ancak o zaman gerçekliğe kavuşacak.

İngilizce'den çeviren: Gülin Ekinci

Banu Karaca - Antropolog ve Sabancı Üniversitesi Kültürel Çalışmalar Programı'nda misafir öğretim üyesidir.

Yazı içerisinde kullanılan görsel kaynaklar yazar tarafından sağlanmıştır.

Eine frühere Version dieses Artikels [auf Englisch] erschien in Fieldsights – Hot Spots, Cultural Anthropology Online, 31. Oktober 2013, http://www.culanth.org/fieldsights/402-suspending-the-limits-of-the-sayable

Bu makalenin önceki versiyonu 31 Ekim 2013 tarihinde Fieldsights - Hot Spots, Cultural Anthropology Online'da yayımlandı. http://www.culanth.org/fieldsights/402-suspending-the-limits-of-the-sayable

Quellen / Kaynakça

Ençol, Rana. 2012. En Çok Siyasi Tutuklu Türkiye'de. *Bianet*. http://bianet.org/bianet/ifade-ozgurlugu/139483-en-cok-siyasi-tutuklu-turkiye-de, 30 Eylül 2013 tarihinde erişildi.

Shore, Cris. 2006. "In uno plures" (?) EU Cultural Policy and the Governance of Europe. *Cultural Analysis* 5(6): 7-26.

Schafers, Marlene ve İlengiz, Çiçek. 2013. "Improbable Encounters: Marching for Lice in Kadıköy." Fieldsights - Hot Spots, Cultural Anthropology Online, 31 Ekim, 2013, http://www.culanth.org/fieldsights/404-improbable-encounters-marching-for-lice-in-kadikoy

Sökefeld, Martin. 2008. *Struggling for Recognition: The Alevi Movement in Germany and in Transnational Space.* Oxford, New York: Berghahn Books.

* Gezi protestoları sırasında çok sayıda görüntü anonim bir şekilde Twitter ve Facebook'ta paylaşıldı ve burada kullandığımız ve 31 Mayıs- 30 Haziran 2013 tarihleri arasında çekilmiş resimlerin yer aldığı http://occupygezipics.tumblr.com ve http://duvardageziparki.tumblr.com gibi web sitelerine yüklendi.

Berlin, 1979: Zwei filmische Gegenpositionen

Berlin, 1979: İki muhalif film

Can Sungu

Korhan Yurtsever, Korhan Film - *Kara Kafa*. Film, 1979.

Die Arbeitsmigration nach Deutschland wurde mehrfach im türkischen Film thematisiert und war Inspiration für viele Filme vor allem in der goldenen Yeşilçam[1]-Ära. Obwohl in diesen Filmen Fragen zur Migration eher oberflächlich behandelt werden, geben sie wichtige Hinweise auf die damaligen gesellschaftliche Dynamik, die politische Atmosphäre und die vorherrschenden Denkmuster. Das Thema Migration nach Deutschland erscheint zuerst mit Hulki Saners Film „Ömer der Tourist in Deutschland" („Turist Ömer Almanya'da", 1966). Da es heute keine Kopie des Filmes mehr gibt, kann nicht viel über ihn gesagt werden. Der Film folgt der gewohnten humoristischen Struktur der Turist-Ömer-Filmreihe und erzählt von der Liebe des frevelhaften Arbeiters Ömer (Sadri Alışık) und der deutschen Blondine Helga (Sevim Emre). Die Komödie ist allerdings nicht das übliche Genre für türkische Filme über Arbeitsmigrant_innen. Migration kommt im türkischen Film besonders in Melo-

1. Bezeichnung für die türkische Filmindustrie bis in die 1990er. Das Zentrum der Filmindustrie lag damals in der Yeşilçam Straße in Istanbul.

Almanya'ya işçi göçü, Türk sinemasının es geçmediği bir konu olmuş, özellikle Yeşilçam'ın[1] altın döneminde birçok filme esin kaynağı olmuştur. Her ne kadar göçmenlik konusu bu filmlerde çokça yüzeysellikten nasibini alsa da, yine de bu filmler dönemin toplumsal dinamiklerini, siyasi atmosferini ve egemen düşünce kalıplarını anlamak adına önemli ipuçları verirler. Bu bağlamda, Almanya'ya göç teması, ilk olarak Hulki Saner'in 1966 yapımı *Turist Ömer Almanya'da* filminde karşımıza çıkar. Bu filmin bugüne kalan bir kopyası olmadığı için ne yazık ki film hakkında çok fazla bilgiye sahip değiliz. Film, *Turist Ömer* serisinin alışageldik yapısına sadık bir komedi filmidir, öyle ki hınzır Türk işçisi Ömer (Sadri Alışık) ve sarışın Alman Helga'nın (Sevim Emre) aşkını anlatır. Ancak komedi, göçmen işçi temasına odaklanan Türk filmlerinin çok tercih ettiği bir tür değil. Türk sinemasında göç temasıyla özellikle melodramlarda karşılaşırız. Bu melodramlar,

1. Türkiye'deki film endüstrisi için özellikle 90'lara kadar kullanılan adlandırma. Yanısıra Yeşilçam, ismini film endüstrisinin o zamanlar merkezi olan İstanbul'daki aynı isimli sokaktan alır.

dramen vor. Diese Melodramen konzentrieren sich oft auf die Umstände in der Fremde (*gurbet*) und somit auf zentrale Themen wie: Anpassungsschwierigkeiten, Heimweh, Entfremdung, Auseinandersetzung mit Identität. Sie behandeln Fragen, wie die Unmöglichkeit der Rückkehr in die Türkei, Assimilation und die Angst vor dem Verlust der eigenen Werte und Kultur.

Deutschland, bittere Heimat[2]

Der erste Film, der über das Melodrama hinausging und das Thema 'Migration nach Deutschland' auf einer sozio-ökonomischen Ebene, mit einem sozial-realistischen Blick aufgriff, war „Almanya Acı Vatan" („Deutschland, bittere Heimat", 1979) von Şerif Gören. Der Film erzählt, mit welchen Anstrengungen sich die Arbeiterin Güldane (Hülya Koçyiğit) und ihr Mann Mahmut (Rahmi Saltuk) an das moderne Leben in Deutschland anpassen und wie sie sich dabei verändern. Als Güldane zum Urlaub in ihr Dorf kommt, willigt sie ein, Mahmut aus Formalitätsgründen zu heiraten. Mahmut bekommt als Schein-Ehemann von Güldane das Recht nach Deutschland zu kommen. Seine Schulden gegenüber Güldane will er begleichen, sobald er dort Arbeit gefunden hat. Güldane denkt an nichts anderes, als Geld zu sparen und trennt sich von Mahmut, als sie in Deutschland ankommen. Während Mahmut gegen die Schwierigkeiten des Lebens in einem fremden Land kämpft, wird Güldane durch ihr eintöniges Leben regelrecht zum Roboter. Schließlich entscheidet sie sich dazu, sich doch wirklich Mahmut weiter anzunähern, um einen türkischen Stalker loszuwerden. Mahmut und Güldane beginnen gemeinsam wie ein Ehepaar zu leben, Mahmut findet jedoch keine geregelte Arbeit und zieht es vor, in Kneipen

2. „Almanya Acı Vatan" („Deutschland, bittere Heimat"), Şerif Gören, Gülşah Film, 1979.

çoğu zaman gurbet olgusunu merkeze alarak gurbetteki hayatın zorlukları, sıla hasreti, yabancılaşma, kimlik problemleri gibi konulara eğilirler ve Türkiye'ye geri dönememe, asimile olma ve kendi öz kültürünü/değerlerini kaybetme korkusu gibi öğelerden beslenirler.

Almanya Acı Vatan

Almanya'ya göç temasını melodramın ötesine götürerek meselenin sosyo-ekonomik boyutunu sosyal gerçekçi bir bakış açısıyla irdeleyen ilk film Şerif Gören'in 1979 yılında Berlin'de çektiği *Almanya Acı Vatan*[2] olacaktır. Filmde Almanya'da işçi olarak çalışan Güldane'nin (Hülya Koçyiğit) ve kocası Mahmut'un (Rahmi Saltuk) Almanya'daki modern yaşama uyum sağlamak için verdikleri mücadele ve bu süreç içinde geçirdikleri değişim anlatılır. Köyüne izin için gelen Güldane, onunla formalite icabı evlenmek isteyen Mahmut ile anlaşır. Mahmut Güldane'nin kocası olarak Almanya'ya gitme hakkına sahip olacak, Güldane'ye olan borcunu da oraya gittiğinde çalışıp ödeyecektir. Para biriktirmekten başka bir şey düşünmeyen Güldane, Almanya'ya vardıklarında Mahmut'u terkeder. Mahmut yabancı bir ülkede tek başına kalmanın zorluklarıyla mücadele ederken, Güldane tekdüze yaşamının içinde adeta robotlaşır. Bu arada kendisini taciz eden bir Türk'ten kurtulmak için Mahmut'a yakınlaşmayı bir çözüm olarak düşünür. Mahmut ve Güldane beraber yaşamaya başlayarak, gerçek bir karı koca hayatı sürerler. Fakat Mahmut düzenli bir iş bulamamıştır, birahanelere takılıp sarışın Alman kadınlarıyla gönül eğlendirmek ona daha çekici gelmektedir. Güldane hamile olduğunu öğrenir ama Mahmut çocuk istemez. Kendisini makine haline getiren bu sistem ve Mahmut'un vurdumduymaz tavrı Güldane'nin isyanına neden olur.

2. *Almanya Acı Vatan*, Şerif Gören, Gülşah Film, 1979.

zu sitzen und deutsche Blondinen abzuschleppen. Güldane erfährt, dass sie schwanger ist, aber Mahmut will das Kind nicht. Dieses Leben, das sie zur Maschine macht und Mahmuts Ignoranz, lassen Güldane rebellieren.

„Almanya Acı Vatan" lässt uns nicht vergessen, dass wir uns im „türkischen Heimat-Viertel" Kreuzberg befinden. Der Lebensraum türkischer Arbeiter_innen wird dargestellt, ohne zu sehr in Innenräumen zu verharren. Die Kamera richtet sich oft auf die Straßen Berlins, die U-Bahn, die Bars und Läden. Die Beziehung von Mensch und Raum steht im Vordergrund des Films. Während der Film sich auf die gesellschaftlichen Anpassungsprobleme, die sozio-kulturellen Veränderungen und den Effekt von Automatisierung auf den Menschen konzentriert, versucht er gleichzeitig die berühmten Worte von Max Frisch[3] – „Wir wollten Arbeitskräfte und es kamen Menschen" – in eine filmische Erzählung zu fassen. So sehr Deutschland die Türk_innen als Arbeiter_innen sieht, so sehr sehen die Türkischstämmigen Deutschland als Arbeitgeber. Der Film beschreibt Deutschland auch auf Grundlage der Kategorien Arbeit und Stadt: Deutschland bedeutet Großstädte, U-Bahnen, Supermärkte, Maschinen, Industrie, Roboterdasein, Individualisierung und Vereinsamung. Der Film benennt dies als „bittere Heimat". Güldane versucht im modernen Hamsterrad, in dieser „bitteren Heimat" auf beiden Beinen zu stehen. Während die Führungsetage der Fabrik sich überlegt: „Wie mit weniger Arbeiter_innen mehr Profit machen?", befindet sich Güldane im Kampf mit dem „robotergesteuertem System" zur Inspektion der Arbeiter_innen – was zugleich an „Moderne Zeiten" von Charlie Chaplin erinnert.

3. Frisch, Max, *Öffentlichkeit als Partner*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972.

Almanya Acı Vatan, Berlin'de, hatta "memleket mahallesi" Kreuzberg'te olduğumuzu bize hiç unutturmuyor; Türk işçilerin habitatını iç mekanlara tıkılı kalmadan görselleştiriyor; kamerasını bolca Berlin sokaklarına, metrosuna, barlara ve dükkanlara çeviriyor. İnsan ve mekan ilişkisi filmin merkezinde duruyor. Film toplumsal uyum problemleri, sosyo-kültürel değişimler ve otomasyonun insana etkileri gibi konulara yoğunlaşırken, sanki Max Frisch'in o ünlü sözünü sinemasal bir anlatıya uyarlamakla meşgul: "Biz işgücü çağırdık ama insanlar geldi."[3] Almanya için Türkler ne kadar işçi anlamına geliyorsa, Türkiyeliler için de Almanya o kadar iş. Film de Almanya'yı iş ve şehir üstünden tanımlıyor: Almanya büyük şehir, metro, süpermarket, makine, endüstri, robotlaşma, bireyselleşme ve yalnızlaşma demek. Bir de bunun adını koyuyor: Acı vatan. Güldane bu "acı vatan"da, bu modern çarkın içinde ayakta kalmaya çalışanlardan. Fabrika yönetimi bir yandan "daha az işçiyle nasıl daha fazla verim alırım" hesapları yaparken Güldane, işçileri denetlemek için yürürlüğe konulan "robot kontrol sistemi" ile Chaplin'in *Modern Zamanlari*'nı andıran bir mücadele içine girer. Sonunda canına tak ettiğinde yürüyen robotun yolunu kesip isyan eder:

> "Nein! Nein! Nein! Yetti artık be! Geç kaldın, nein! Helaya gittin, nein! Siz o kadar kişiyi atarken kimse hayır diyemedi ama. Bunlar insan mı diye düşünmediniz. Şimdi de karşıma geçmiş: Git çalış! Nein!"

Filmde özellikle azmiyle öne çıkan bir diğer işçi karakteri, çöpçü Pala, için de Almanya iş ve para demek. Sekiz çocuklu Pala, kazandığının yarısından fazlasını ailesine gönderir. Tasarruf etmek için sadece bulgur yer. Çok çalışmasının karşılığında belediye başkanı tarafından madalyayla

3. Frisch, Max, *Öffentlichkeit als Partner*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972.

Als sie es am Ende satt hat, schneidet sie dem Roboter den Weg ab und lehnt sich auf:

„Nein! Nein! Nein! Jetzt reicht's aber! ‚Du kommst zu spät: Nein!' ‚Du gehst aufs Klo: Nein!' Aber als sie [die Fabrikant_innen] so viele Menschen entlassen haben, konnte niemand was dagegen sagen! Sie haben sie noch nicht einmal als Menschen gesehen. Und jetzt steht er [Roboter] vor mir: ‚Geh arbeiten!' Nein!"

Der Müllmann Pala, ebenfalls ein Arbeitercharakter im Film, fällt durch seinen Ehrgeiz auf. Pala, der acht Kinder hat, sendet die Hälfte seines Lohns an seine Familie. Er ernährt sich nur von Bulgurweizen, um zu sparen. Da er so viel arbeitet, wird er vom Bürgermeister mit einer Medaille geehrt. In seiner Rede zur Preisverleihung, kritisiert er die deutsche Politik gegenüber „ausländischen" Arbeiter_innen und ruft alle Arbeiter_innen zur Einheit auf. Der Bürgermeister fragt ihn am Ende seiner Rede:

Bürgermeister: „Was wollen sie tun, wenn sie in ihr Land zurück gekehrt sind?"

Pala: „Was ich tun werde? Ich werde sterben."

Übersetzer: „Ich kann das nicht so übersetzen, sag etwas Schönes."

Pala: „Warum übersetzt du das nicht? Sie haben ja nicht dich gefragt, sondern mich. Und ich sage: Ich werde sterben. Kann irgendwer diese schwere Arbeit überleben?"

Schwarzkopf

„Kara Kafa" („Schwarzkopf") wird als zweiter Spielfilm unter der Regie von Korhan Yurtse-

mükafatlandırılır. Ödül töreninde yaptığı konuşmada Almanya'nın yabancı işçi politikasını eleştirir, işçilere birlik çağrısı yapar. Konuşması bitince belediye başkanı sorar:

BAŞKAN: Ülkenize geri dönünce ne yapmayı planlıyorsunuz?

PALA: Ne mi yapacağım? Öleceğim.

ÇEVİRMEN: Bunu çeviremem, güzel bir şey söyle.

PALA: Neden çevirmezmişsin? Hem sana sormadılar, bana sordular. Ben de söylüyorum işte: Öleceğim. Bu çalışmaya can mı dayanır?

Kara Kafa

Kara Kafa[4], yönetmeni Korhan Yurtsever'in ikinci uzun metrajlı filmi olarak *Almanya Acı Vatan* ile aynı sene Almanya'da çekilir. Yurtsever, ilk filmi *Fırat'ın Cinleri*'nin uluslararası başarısı sayesinde dönemin Berlin belediye başkanı Dietrich Stobbe'nin davetlisi olarak Berlin'e gelir ve burada *Kara Kafa* için araştırmaya başlar. Film Berlin, Köln, Essen, Duisburg ve Oberhausen'da çekilip tamamlanır,[5] ancak Türkiye'de sansür kurulunu geçemez. Filmin Türkiye'deki gösterimi ve kopyaların yurtdışına çıkışı "dost ülke Almanya'nın onuruyla oynadığı" gerekçesiyle yasaklanır.[6] *Kara Kafa*'nın dünya prömiyeri 32 sene gecikmeyle 2011 yılında Antalya Film Festivali'nde yapılır.

---

4. Kara Kafa, Korhan Yurtsever, Korhan Film, 1979
5. Yönetmenin iddiasına göre film orjinal sesle çekilen ilk Türk filmidir.
6. Kaynak, „Yasaklı Kara Kafa Altın Portakal'da", Radikal, 6.10.2011. http://www.radikal.com.tr/kultur/yasakli_kara_kafa_altin_portakalda-1065445 (Son giriş: 17.06.2015).

ver im selben Jahr wie „Almanya Acı Vatan" in Deutschland gedreht. Yurtsever wird aufgrund des internationalen Erfolgs seines ersten Films „Fırat'ın Cinleri" („Der böse Geist des Euphrat", 1977) vom damaligen Berliner Bürgermeister Stobbe nach Berlin eingeladen und beginnt dort für „Kara Kafa" zu recherchieren. Der Film wird in Berlin, Köln, Essen, Duisburg und Oberhausen gedreht[4] und abgeschlossen, wird dann aber in der Türkei zensiert. Die Vorführungen in der Türkei und der Vertrieb ins Ausland werden mit der Begründung verboten, dass er mit „der Ehre Deutschlands, der befreundeten Nation" spiele. Die Premiere des Filmes „Kara Kafa" findet mit 32 Jahren Verspätung auf den Filmfestspielen in Antalya 2011[5] statt.

„Kara Kafa" erzählt das Leben des Metallarbeiters Cafer (Savaş Yurttaş) in Deutschland und die immer ausweglosere Situation seiner Familie, die er aus dem Dorf nachholte. Der Film beginnt mit längeren Aufnahmen in den Fabriken und vermittelt somit eine Vorstellung vom harten Arbeitsleben in Deutschland. Im Anschluss an die Exposition, sehen wir pittoresken Aufnahmen von Kappadokien, bis wir uns in einem Dorf in Anatolien befinden. Cafer ist überzeugt, dass Deutschland als das Land der Möglichkeiten ihn aus der Armut retten wird. Sowohl die Dorfältesten, als auch der Lehrer, ein „gebildeter Oppositioneller", verstehen nicht, warum sich Cafer durch seine Vorstellungen von Deutschland so blenden lässt. Der Lehrer versucht mit den Worten „Das ist eine Angel der modernen Sklaverei, und am Haken hängt die Deutsche Mark", Cafer zu überzeugen seine Familie nicht mitzunehmen. Aller-

4. Dem Regisseur zufolge ist dies der erste türkische Film, der mit Originalton aufgenommen wurde.

5. Siehe: http://www.radikal.com.tr/kultur/yasakli_kara_kafa_altin_portakalda-1065445 (zuletzt besucht am 17.06.2015).

Kara Kafa, Almanya'da metal işçisi olarak çalışan Cafer'in (Savaş Yurttaş) ve köyden yanına getirdiği ailesinin gitgide sarpa saran hayatını anlatır. Film göçmen işçilerin Almanya'daki zorlu iş hayatına dair fikir vermeyi amaçlayan uzun fabrika çekimleriyle başlar. Bu açılış sekansının akabinde pitoresk Kapadokya görüntüleri eşliğinde bir Anadolu köyüne bağlanırız: Cafer eşi ve çocuklarını almaya köyüne gelmiştir. Almanya'nın bir fırsatlar ülkesi olduğuna ve onları yoksulluktan kurtaracağına ikna olmuştur. Hem ailenin büyükleri hem de köyün "okumuş muhalifi" öğretmen, Almanya'nın Cafer'in gözünü bu denli boyamış olmasına bir anlam veremez. Öğretmen "Bu çağdaş kölelik kapanı, çengelin ucundaki de Alman markı" diyerek Cafer'in ailesini beraberinde götürme kararından geri döndürmek ister. Ancak Cafer "düşle karnın doymadığına" inanmaktadır. Almanya'daki göçmen hayat en çok çocukları etkiler. Ailenin kızı kundaktaki küçük kardeşine göz kulak olsun diye eve hapsedilir ve okula gönderilmez. Oğulları Kerem (Cüneyt Kaymak) dışarıdaki hayata dahil olmaya çalışsa da en büyük derdi yalnızlıktır. Almanca öğrenmekte zorlandığından her fırsatta okuldan kaçar ve bütün gün tek başına avarelik eder. Film yabancı düşmanlığına/ ayrımcılığa dair en sert eleştirisini de Kerem üstünden yapar. Kerem'in arkadaş olma hevesiyle kendi yaptığı arabasına bindirdiği Alman çocuk, onu itmesi karşılığında Kerem'e para verir ve bir başka sahnede yine bu Alman çocuk çöpe attığı eski bisikletini Kerem'in almasına engel olarak, Kerem'in gözü önünde bisikleti paramparça eder. *Kara Kafa*'nın Almanya'da yaşayan ikinci kuşak Türkiyeli göçmenlerin/ göçmen işçi çocuklarının iç dünyasına, uyum sorununa, perspektif eksikliğine, kızgınlıklarına ve özlemlerine dair yaptığı tespitler açısından (özellikle 80'ler ve 90'lardaki diğer örnekleriyle kıyaslandığında) oldukça olgun ve kararlı bir söyleme sahip olduğu söylenebilir.

Film esas meramını Cafer ve eşi Hacer (Betül Aş-

dings ist Cafer überzeugt, dass „sich mit Träumen allein der Magen nicht füllt“.

Die Kinder der Migrant_innen sind durch das Leben in Deutschland am meisten benachteiligt. Das Mädchen der Familie wird zu Hause gefangen gehalten und nicht in die Schule geschickt, damit es sich um seinen neugeborenen Bruder kümmert. Auch wenn der älteste Sohn Kerem (Cüneyt Kaymak) versucht sich an das Leben draußen anzupassen, ist seine größte Sorge die Einsamkeit. Er hat Schwierigkeiten Deutsch zu lernen und nutzt jede Gelegenheit, um die Schule zu schwänzen und den ganzen Tag alleine herumzustreunen. Der Film übt schließlich seine härteste Kritik an Ausländerfeindlichkeit mit dem Charakter des jungen Kerem. Der deutsche Junge, mit dem sich Kerem anfreunden will und dem er sein selbst gebasteltes Auto überlässt, gibt Kerem Geld dafür,ihn in dem Auto anzuschieben. In einer weiteren Szene zerstört derselbe deutsche Junge sein altes Fahrrad vor Kerems Augen, das Kerem für sich aus dem Müll holen wollte. „Kara Kafa“ analysiert die innere Welt der zweiten Generation türkischstämmiger Migrant_innen bzw. der Kinder von Gastarbeiter_innen, ihre Anpassungsprobleme, Perspektivlosigkeit, Wut und Sehnsüchte und gibt sie in einem entschlossenen und ausgereiften Diskurs wieder (besonders im Vergleich mit anderen Beispielen aus den 1980ern und 1990ern).

Die eigentliche Absicht des Films ist, die widersprüchliche Beziehung von Cafer zu seiner Frau Hacer (Betül Aşçıoğlu) zu erzählen. Cafer ist kein klassenbewusster Arbeiter. Er ist überzeugt, dass er die Armut und Aussichtslosigkeit in seiner Heimat überwindet, indem er in Deutschland reich wird. Die Möglichkeit in Deutschland alles Ersehnte zu bekommen macht ihn obsessiv. Er glaubt, dass es Unheil bringt, sich gegen Vorgesetzte oder Vorarbeiter aufzulehnen, oder dass es

çıoğlu) arasındaki çelişki üstünden anlatır. Cafer sınıf bilinci gelişmemiş bir işçidir. Memleketindeki fakirliği ve imkansızlıkları Almanya'da zengin olarak aşabileceğini ummakta, özlem duyduğu her şeyi burada elde edebilme ihtimaliyle adeta kendinden geçmektedir. Amirine ve ustabaşısına karşı çıkmanın başa bela olacağına, sendikaya üye olmanın nankörlük olduğuna ve ne olursa olsun çalışmanın ve daha çok para kazanmanın gerekliliğine inanmaktadır. Eşi Hacer'e de bu yönde salık verir, ancak Hacer'in aklı çelinmiştir bir kere. Çalıştığı atölyeden "tecrübeli" bir arkadaşı onu sendika toplantılarına götürür, kadın-erkek eşitliğinden, "sömürü ve yağma düzenini sürdürmek isteyen para babaları"ndan ve "yanlışı doğruya çevirmenin" dayanışmayla mümkün olabileceğinden bahseder. Hacer bu süreçte hem fiziksel hem de zihinsel bir değişime uğrar; utangaç, itaatkar, suskun köylü kadınından kendinden emin, boyun eğmeyen ve sesini yükseltebilen şehirli bir sendika üyesine dönüşür. Cafer'le yaşadığı her tartışma onu kendi davasına daha çok inanmaya itmekte ve Cafer'i de buna inandırabileceğine ikna etmektedir. Hacer'in bu motivasyonu gitgide sivrilir ve film sonlara doğru göçmen işçi temasından uzaklaşıp neredeyse tamamıyla işçi sınıfının sömürü sistemiyle mücadelesine odaklanır; görsel dili de erken dönem Sovyet sinemasını anımsatan bir propaganda estetiğine evrilir. Ayrıca film bu bölümde Almanya'daki bazı gösteri ve yürüyüşlerin görüntülerine de yer verir.

Almanya Acı Vatan ve *Kara Kafa*, Almanya'ya işçi göçü konusunu merkezine alan birçok Türk filmi arasından hem gerçekçi yaklaşımları hem de eleştirel söylemleri itibariyle sıyrılıyor ve göçmen işçi olgusuyla ilgili tartışmalarda o zamana kadar eksik olan emek sömürüsü, sendikal haklar ve yabancı düşmanlığı gibi kavramları öne çıkarıyorlar. Bu iki muhalif film, her ne kadar 1979 senesinin Almanya'sında gecen bir anlatıya odaklansalar da, aslında fazlasıyla dönemin Türkiye siyasi iklimi-

undankbar ist, in eine Gewerkschaft einzutreten. Alles was für ihn zählt ist, mehr zu arbeiten, um mehr zu verdienen. Er versucht seine Frau Hacer auch in seine Richtung zu lenken, aber Hacer ist bereits anderer Meinung. Eine „erfahrene" Freundin aus der Werkstatt, in der sie arbeitet, nimmt sie auf Gewerkschaftsversammlungen mit. Die Freundin erzählt ihr von der Gleichstellung der Geschlechter, von „Bonzen, die das Ausbeutungs- und Plünderungssystem aufrecht erhalten wollen" und davon, dass das „Falsche" nur durch Solidarität „zum Richtigen" gewendet werden kann. Hacer verändert sich in dieser Zeit äußerlich und geistig: Sie wird von der schüchternen, gehorsamen, stillen Dorffrau zum selbstbewussten, aufsässigen und lautstarken städtischen Gewerkschaftsmitglied. Nach jedem Streit mit Cafer, hält sie mehr an ihren Überzeugungen fest und hofft, dass sie ihn auch überzeugen kann. Hacers Anliegen wird immer wichtiger. Am Ende tritt das Thema Gastarbeiter_innen in den Hintergrund, und der Film konzentriert sich fast ausschließlich auf den Arbeiter_innenkampf gegen Ausbeutung. Die Bildsprache entwickelt sich hin zur Propagandaästhetik des frühen sowjetischen Films. Dieser Teil des Films zeigt auch Ausschnitte von Protesten und Demonstrationen in Deutschland.

„Almanya Acı Vatan" und „Kara Kafa" fallen durch realistische Darstellung und kritischen Diskurs, verglichen mit anderen Filmen zum Thema Gastarbeiter_innen in Deutschland, auf. Diese Filme leisten einen erweiterten Beitrag zu den Debatten um das Leben der Gastarbeiter_innen, da sie die Kategorien Ausbeutung, Gewerkschaftsrechte und Ausländerfeindlichkeit hervorheben. Auch wenn sie im Jahr 1979 in Deutschland spielen, bleiben diese zwei gegensätzlichen Filme beeinflusst von der politischen Atmosphäre der Türkei in den 1970ern. In einer Zeit, in der Zensur, Verbote und Buch- und Filmvernichtungen an der Tagesordnung waren und die Selbstzensur jegliche intellektuelle Produktivität hoffnungslos ersterben ließ, verdient allein die Tatsache Respekt und Aufmerksamkeit, dass die beiden Regisseure den Mut hatten diese Filme damals zu drehen.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Can Sungu arbeitet als freiberuflicher Videokünstler und Designer in Berlin und gründete den Projektraum *bi'bak* in Berlin-Wedding.

nin etkisinde kalıyorlar. Sansür kurullarının, yasakların, kitap/film imhalarının günlük yaşamın bir parçası olduğu, otosansürün entelektüel üretimi çaresizce pençesine aldığı bir zamanda yönetmenlerin bu iki filme cesaret etmiş olmaları başlı başına saygı ve ilgiyi hak ediyor.

Can Sungu - Berlin'de video sanatçısı olarak çalışmaktadır ve Berlin-Wedding'de bi'bak adında bir proje mekanının kurucusudur.

Die 68er, die sogenannten Ost-Treffen und Serhildan

68, Doğu Mitingleri ve Serhildan

Şeyhmus Diken

Es ist wichtig mit dem zu beginnen, was viele bereits wissen. Die Studierendenproteste, die im Mai 1968 ausbrechen, sind eigentlich keine spontane Bewegung. Es gibt eine Vorgeschichte. In Frankreich steigt in den 1960er Jahren unter De Gaulle die Arbeitslosigkeit und die Regierung nimmt immer autoritärere Züge an. Die zunehmende Versteifung der Staatsmacht führt zu Studierendenboykotten und Generalstreiks der Arbeiter_innen. Dem folgen Arbeiter_innen mit der Forderung nach Arbeitsplätzen, was das politische Profil dieses Aufstands ausmacht. Die Stimme und Existenz dieses Widerstands findet schnell Widerhall in ganz Frankreich und auf dem europäischen Kontinent.

Önce bilineni dillendirmekte yarar var. 1968 Mayıs ayında patlayan Paris'teki öğrenci eylemleri aslında bir anda spontan başlayan bir hareket değildir. Öncesi vardır. 60'lı yıllarla birlikte Fransa'da De Gaulle'ün iktidarı ile birlikte işsizlik üst seviyelere ulaşmış ve iktidar daha otoriter bir yapıya evrilmiştir. İktidarın otoriteryan durumunun giderek pekişmesi, öğrencilerin boykotu ve işçilerin genel grevle tepkilerini dile getirmelerinin ardından, işsizlerin de iş talebiyle sokağa dökülerek "direnişin" siyasal bir kimliğe bürünmesine ortam hazırlamıştır. Bu direniş tez zamanda Fransa ile birlikte bütün Avrupa kıtasında ses ve varlık bulmuştur.

Schauen wir uns die Türkei und Kurdistan in dieser Zeit an, können wir feststellen, dass diese Umstände auch in unseren Ländern gegeben sind. Beginnend im Herbst 1967 bis Ende 1969 bzw. sogar bis 1970 hinein, ist ganz Kurdistan Zeugin einer Volksbewegung – der sogenannten Ost-Treffen. Während in den türkischen Metropolen – Istanbul und Ankara – durch die Aktionen der studentischen Jugend mit dem Slogan „Unabhängige und demokratische Universität!" und ihre Anti-USA-Haltung ein anti-imperialistischer Diskurs entsteht, zeigt sich auf den Ost-Treffen in Nordkurdistan ein demokratischer und oppositioneller Widerstand, der sich gegen die wirtschaftliche Unterdrückung, Entrechtung und Freiheitsberaubung des kurdischen Volkes richtet.

Die Ost-Treffen sind Bezugspunkt der kulturellen, ökonomischen und politischen Entwicklung des kurdischen Volkes. Das Hauptthema der Treffen ist: „Proteste gegen die Unterentwicklung im Osten und Südosten Anatoliens." Die Treffen finden statt in Diyarbakır, Silvan, Siverek, Batman, Tunceli, Ağrı, Suruç, Hilvan, Varto und Lice, den wichtigsten Städten der Region. Diese Städte sind bis heute wichtig für den Freiheitsanspruch der Kurd_innen. Die insgesamt 12 Treffen umfassenden und von 10.000 Menschen besuchten Ost-Treffen fangen im Herbst 1967 an und enden 1969 vor der Regierung in Ankara mit der Schlussfolgerung, dass genug Sensibilisierung für die kurdischen Belange hergestellt worden sei. Außerdem gründen sich im Zuge dieser Treffen die Revolutionären Kulturvereinigungen des Ostens (DDKO; Devrimci Doğu Kültür Ocakları), die sich zuerst in Istanbul, Ankara und später vor allem in Diyarbakır und dann in anderen kurdischen Städten organisieren. Sie sind der Kern der kurdischen Bewegung, die es seit Ausrufung der türkischen Republik gibt.

Türkiye'ye ve Kürdistan'a ise anılan yıllar ışığında baktığımızda benzer durumların bizim topraklarımız için de geçerli olduğunu dile getirmekte yarar var. 1967 sonbaharından başlayarak 1969 sonuna, hatta 1970 yılına varıncaya kadar bütün bir Kürdistan, "Doğu Mitingleri" denilen toplu halk hareketine tanıklık eder. Türkiye'nin İstanbul, Ankara gibi metropol şehirlerinde ağırlıklı olarak "üniversite öğrenci gençliği" eylemleri ekseninde, "Özerk ve Demokratik Üniversite" sloganıyla Amerika Birleşik Devletleri karşıtlığı üzerinden bir "anti emperyalizm" söylemi gelişirken, Kuzey Kurdistan'da ise "Doğu Mitingleri" ile Kürt halkının hem ekonomik olarak "yoksul" bırakılması, hem de hak ve özgürlüklerinden "yoksun" bırakılmasına karşı demokratik ve muhalif bir direniş sergilenir.

Doğu Mitingleri Kürt halkının kültürel, ekonomik ve siyasal gelişiminde sahiden kavşak noktasıdır. Mitinglerin ana başlığı şudur: "Doğu ve Güneydoğu Anadolu'nun Geri Kalmışlığını Protesto Mitingleri". Mitingler bölgenin önemli yerleşkeleri Diyarbakır, Silvan, Siverek, Batman, Tunceli, Ağrı, Suruç, Hilvan, Varto ve Lice gibi şehirlerinde yapılır. Ki, bu adı sayılan yerleşkeler bugün de Kürt özgürlük talepkârlığının önemli şehirleridir. Toplam 12 mitingde, 10 bin kişilik bir katılımla Kürtler'in taleplerini dile getirdiği Doğu Mitingleri 1967 baharında başlar ve 1969'da Ankara'da devlet nezdinde yeterli duyarlılık oluştuğu inancına sahip olunduğu için sona erdirilir. Yanısıra, bu mitinglerin kazandırdığı ivmeyle DDKO (Devrimci Doğu Kültür Ocakları) kurulur ve İstanbul, Ankara ve sonrasında başta Diyarbakır olmak üzere Kürt şehirlerinde örgütlenen DDKO da, cumhuriyet döneminden bu yana süregelen Kürt hareketinin nüvesini oluşturur.

Doğu Mitingleri'nin genel olarak örgütleyicileri ve önder kadroları Türkiyenin metropol şehirleri olan İstanbul ve Ankara'da okuyan üniversiteli



Die Hauptorganisator_innen der Ost-Treffen und führenden Kader sind meist kurdische Student_innen, die in den türkischen Metropolen Ankara und Istanbul studieren. Ebenso sollten hier die Beiträge und Mobilisierung der Türkischen Arbeiter_innenpartei (TIP; Türkiye İşçi Partisi) betont werden, die zwischen 1965 und 1969 fünfzehn Abgeordnete im Parlament hat und in diesen Jahren eine sozialistische Hoffnung für die Türkei, aber auch für viele unterdrückte Völker, ist.

Die Organisator_innen und Teilnehmer_innen der Treffen betonen, dass die „soziale Gerechtigkeit“ zwischen dem Osten und Westen unausgewogen sei und dass dieses „ungleiche“ Verhältnis zum Nachteil des Ostens zunehme. Die Hauptfrage der Ost-Treffen ist, wie diese „Unausgewogenheit“ zwischen den Regionen wieder zu einem „ausgewogenen“ Zustand werden könnte. Diesen Fragen formulieren natürlich nur eine politische Agenda in angemessener Sprache. Während der Ost-Treffen kommt auch die aufgestaute Wut

Kürt öğrencilerdi. Keza, anılan yıllarda Türkiye'de sosyalizm adına mağdur ve mazlum halklar için de bir umut olan ve 1965-1969 yılllları arasında Türkiye parlamentosuna 15 milletvekili sokabilmiş olan TİP'in (Türkiye İşçi Partisi) örgütleyiciliğini ve katkılarını da vurgulamak gerek.

Doğu ile Batı arasında "sosyal adalet" dengesizliğinin bir gerçeklik olduğu ve bu "arıza"lı dengesizliğin giderek doğunun aleyhine büyüdüğü gerçeğine parmak basar mitingin düzenleyicileri ve katılımcıları. Doğu Mitingleri'nin ana teması tam da bu "bölgeler arası dengesizlik" durumunun



über die Leugnung kurdischer Identität zum Ausdruck.

Dem Organisationskomitee zufolge ist dies auf die von den 1920ern bis in die 1960er fortwährende „Vernachlässigung" dieser Region zurückzuführen; der Hauptgrund für diese Vernachlässigung sei, dass „in dieser Region das kurdische Volk als Ethnie lebt". Die kurdischen Persönlichkeiten im Organisationskomitee wissen sehr wohl, dass die Menschen mit, seit Jahren währender „Demütigung", „Marginalisierung" ja sogar „Ignoranz" konfrontiert werden. Fast täglich werden ihnen, oder ihren Eltern erniedrigende Sprüche ins Gesicht geschrien wie: „Dreckiger, nichtsnutziger Kurde!" „Selbst einen kurdischen Heiligen lasse ihn nicht auf den Hof!" „Was weiß der Kurde schon vom Festtag, er trinkt nur seinen Ayran!" „Sie haben einen Kurden zum Pascha ernannt, er ließ zuerst seinen Vater erhängen." „Ein ungeübter Schmied probiert sich am kurdischen Esel aus."

Als Reaktion darauf geben die Treffen folgende Parolen aus:

- „Wir stehen hinter den Völkern und Kämpfer_innen gegen Faschismus und Imperialismus."
- „Für den Westen Fabriken und Straßen, für den Osten Kommandos und Gefängnisse."
- „Der Westen wird zivilisiert, und der Osten bleibt ungebildet, warum?"
- „Keine Gendarmerie, sondern Lehrer_innen. Keine Polizeistationen, sondern Schulen."
- „Der Westen ist Vaterland, und der Osten?!"

Neben den Ost-Treffen finden auf Initiative der DDKO und der TIP auch die Ost-Nächte (Doğu Geceleri) statt. Diese Nächte sind gefüllt mit rebellischer und anspruchsvoller Musik, Gedichten und Diskussionen auf Kurdisch. Die Teilnehmer_innen sind hauptsächlich kurdische Jugend-

nasıl "denge" durumuna dönüştürülebileceğinin sorularını sorma çıkışıdır. Bu soruların elbette uygun bir dille ifadesini bulmuş siyasal arka planı da vardır. Yanısıra, Kürt kimliğinin inkârına karşı birikmiş öfkenin de çıkışı vardır mitinglerin söyleminde.

Devletin 20'li yıllardan 60'lı yıllara kadar bölgeyi 'ihmal edişi'ne karşı tepki mitinglerini düzenleyen komitenin görüşlerine göre; ihmalin ana nedeni, "Bölgede etnik olarak Kürt halkının yaşıyor olmasıdır". Tertip komitelerinde yer alan Kürt şahsiyetleri bilmektedirler ki; yıllardır bir "aşağılanma", "ötekileştirilme", hatta "yok sayılma" ile karşı karşıya kalınmıştır. "Pis Kürt-Beş paralık Kürt", "Kürt'ten olursa evliya, koyma girsin avluya", "Kürt ne bilir bayramı, hor hor içer ayranı", "Kürt'ü paşa etmişler, önce babasını asmış", "Acemi nalbant, Kürt eşeğinde dener kendini" gibi aşağılayıcı sözler neredeyse her gün kendilerinin ve ebeveynlerinin suratına haykırılmıştır.

İşte bunlara tepki olsun diye mitinglerde şu dövizler taşınmıştır:

- Faşizme ve emperyalizme karşı savaşan halklar ve savaşçılarla beraberiz.
- Batıya fabrika yol, doğuya komando karakol.
- Batıya medeniyet, doğuya cehalet, neden?
- Jandarma değil, öğretmen. Karakol değil, okul.
- Batı vatan, ya doğu?!

Doğu Mitingleri dışında DDKO ve TİP öncülüğü ve katılımlarında 1969 yılı içinde çok sayıda "Doğu Geceleri" de yapılmıştır. Bu geceler Kürdi ve direngen talepkâr dozu hayli yüksek, müzik, şiir okumaları ve konuşmalardan oluşan etkinliklerdir. Katılımcıları genellikle Ankara, İstanbul gibi metropollerde öğrenim gören Kürt gençleri, entelektüelleri ve dostlarıdır. Ve sadece metropollerde yaşayan entelektüel Kürtler'in ve Kürt öğrenci gençliğinin sırf "eğlenmek" amaçlı

liche, die in den Metropolen Istanbul und Ankara studieren, Intellektuelle und Unterstützer_innen. In diesen Nächten kommen aber keineswegs nur kurdische Intellektuelle und Student_innen der Metropolen zusammen, um zu „feiern". Die Menschen erleben diese Nächte mit großer Begeisterung, tragen kurdische und türkische Gedichte vor und begleiten die Diskussionen mit revolutionärer Musik. Außerdem wird Newroz in Theateraufführungen dargestellt. Newroz ist das Fest, das seit eh und je in Kurdistan bei Ankunft des Frühlings gefeiert wird und die Neugeburt, die Wiederauferstehung, den erneuten Widerstand gegen Mächtige und Unterdrücker_innen heraufbeschwört. Spulen wir die Geschichte vor in die 1980er, sehen wir, wie alle kleinen und großen Organisationen der türkischen Linken beginnen Ansprüche zu stellen, als gäbe es ein „neues 68". Boykotte, Streiks, Aufstände, „illegale" oder „angemeldete" Kundgebungen werden organisiert. Natürlich wirkt sich dieser Aktivismus auf Nordkurdistan aus. In der Türkei und Nordkurdistan entstehen Gruppen, Fraktionen und Parteien nach weltweitem Vorbild. Türk_innen und Kurd_innen lassen sich vom Label „68er" inspirieren und nennen sich „78er". Diese Aktionen dauern bis zum Militärputsch am 12. September 1980.

Nach dem Militärputsch 1980 wird die kurdische Politik zum Schweigen verurteilt. Aus der Asche des Widerstands in dem Gefängnis Nr. 5, in Diyarbakır (unter den 10 berüchtigsten weltweit) entsteht neues Leben, das in den Sommermonaten 1984 sein neues Dasein heraus schreit.

20 Jahre nach 1968 rebellieren die verarmten und revolutionären kurdischen Jugendlichen. Diesmal mit einem hohen politischen Potenzial. Sie vertreten die kurdische Identität, die für Revolution und den Aufschrei eines neuen Daseins steht. Sie sind die Stimme des *Serhildan*, was im Tür-

biraradalığı olan geceler değildir. Kürtçe-Türkçe şiir okumalarının, dönemin direniş müziklerinin devrimci sohbetlere eşlik ettiği bu geceler büyük bir coşku içinde yaşanır. Ayrıca Kürdistan coğrafyasında çok eski zamanlardan bu yana baharın gelişiyle kutlanagelen ve yeniden doğuşu, yeniden dirilişi, yeniden direnişi, muktedirlere, inkârcılara karşı meydan okumayı çağrıştıran Newroz'un teatral sunumu da yapılır.



Şimdi tarihi hızla ileri doğru sarmaya başlarsak, 1980'lere kadar Türkiye solunda irili ufaklı boy veren bütün sol örgütlenmeler adeta "yeniden 68" gibi hak talepkârlığı yaptılar: Örgütlü mücadele içinde boykotlar, grevler, direnişler, "korsan" ya da "izinli" mitingler. Elbette bu aktivizmin izdüşümleri Kuzey Kürdistan'da da yaşandı. Türkiye'de, dünyadaki örgütlenmelerin adeta birer modeli olan gruplar, fraksiyonlar ve partilerle beraber, önünde Kürt vurgusu olan örgütlenmeler de Kuzey Kürdistan'da hayat buldu. Hatta 68 isminden etkilenerek Türkler ve Kürtler kendilerine "78'liler" adını da yakıştırdılar. Bu eylemler 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar da devam edegeldi.

1980 askeri darbesinden sonra bir süre suskunluğa hapsolan Kürt siyaseti bütün zamanlarda dünyanın en kötü ün yapmış on cezaevinden biri olan Diyarbakır 5 No'lu Cezaevinde'ki direnişlerin külünden yeni bir yaşam yaratarak 1984 yaz ayları itibariyle yeni bir varoluşun çığlığını yarattı.

kischen in etwa Rebellion bedeutet, und darüber hinaus die Jahrhunderte andauernde Wut und den Aufschrei ausdrückt.

Die kurdische Jugendbewegung, die 1984 – wie beim Genossen Che – mit einer Handvoll Menschen begann, befindet sich fast 50 Jahre nach 1968 in der Position, mit der türkischen Staatsmacht „auf Augenhöhe" zu verhandeln.

Ich schreibe euch diese Zeilen im Monat März des Jahres 2015, in der Woche, in der die Kurd_innen Newroz feiern. Vor vielen Jahren lebte ein grausamer König, Dehak. Der Schmied Kawa machte aus seiner Schürze eine Flagge gegen Dehak und entzündete in der Stadt ein Feuer als Fackel für die freiheitsliebenden jungen Leute auf den Bergen. Newroz ist der Widerschein der in den Bergen lodernden Feuer.

Jetzt endlich erleben wir die Verwirklichung der kurdischen Bewegung, die inspiriert vom Geist der 68er begann, später zum bewaffneten Gleichberechtigungskampf wurde, und nun als demokratische Realität stark und hoffnungsvoll voranschreitet.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Şeyhmus Diken ist Repräsentant Diyarbakırs im Autorenverband *PEN* und Kolumnist bei der Tageszeitung *Birgün* sowie der Internetnachrichtenseite www.bianet.org.

Alle in diesem Artikel enthaltenen Abbildungen wurden vom Autor zur Verfügung gestellt.

1968'den yaklaşık yirmi yıl kadar sonra yoksul ve devrimci Kürt gençleri, bu kez siyasal dozu hayli yüksek ve adeta bir devrim ve yeniden varoluşun çığlığı olan Kürt kimliğini öne çıkararak Türkçe'de başkaldırı anlamına gelen, ama içinde yüzyılların öfke ve çığlığının tepkisini de barındıran Serhildan'ın sesi oldular.

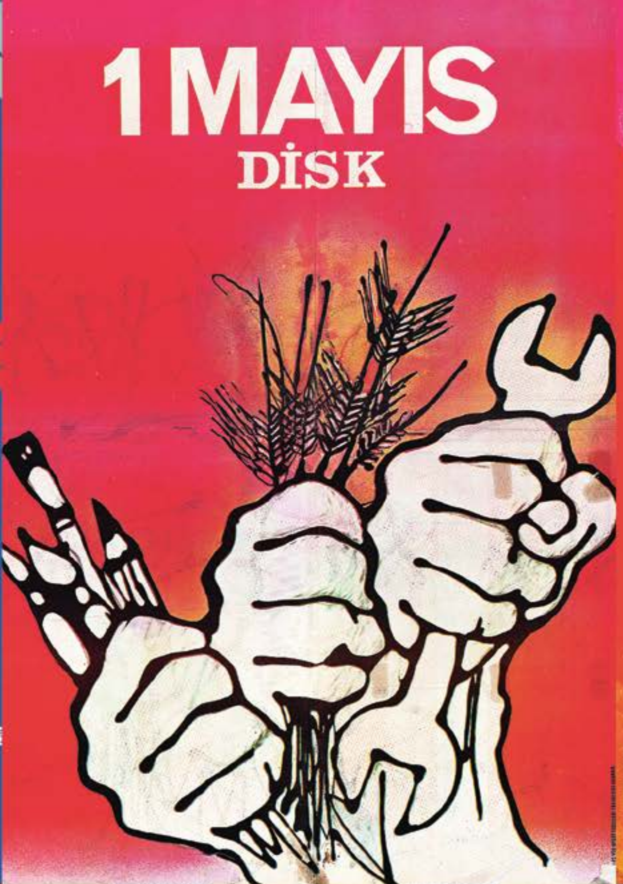
İşte 1984'de başlayan ve yoldaşları Che gibi bir avuç sayıda denebilecek bir grupla başlayan Kürt gençlik hareketi, 68'in ellinci yılına doğru artık Türkiye'de devletle, iktidarla "eşitler arasında" bir müzakerenin yapılacağı kavşağa geldiler.

Ve size ben bu satırları 2015 yılının Mart ayında Kürtler'in bir hafta içine yayarak bütün alanlarda kutladığı Newroz haftasında yazıyorum. Newroz, uzun yıllar evvel zalim bir kral olan Dehhaq'a karşı önlüğünü bayrak yapan Demirci Kawa'nın, dağlardaki özgürlük tutkunu gençlere işaret fişeği olarak şehirden yaktığı ateşe, dağlardan yanan ateşlerin verdiği yanıttır. İşte şimdi nihayet, 68 ruhundan ilham alarak Kürt hareketi olarak başlayan, sonrasında silahlı hak mücadelesine evrilen sürecin, demokratik siyasal yaşama dönüşmesinin ayak seslerinin artık güçlü bir şekilde umut verdiği günleri yaşıyoruz…

Şeyhmus Diken - PEN Yazarlar Örgütü Diyarbakır temsilcisidir. Birgün gazetesi ve www.bianet.org sitesinde köşe yazarıdır.

Yazı içerisinde kullanılan görsel kaynaklar yazar tarafından sağlanmıştır.





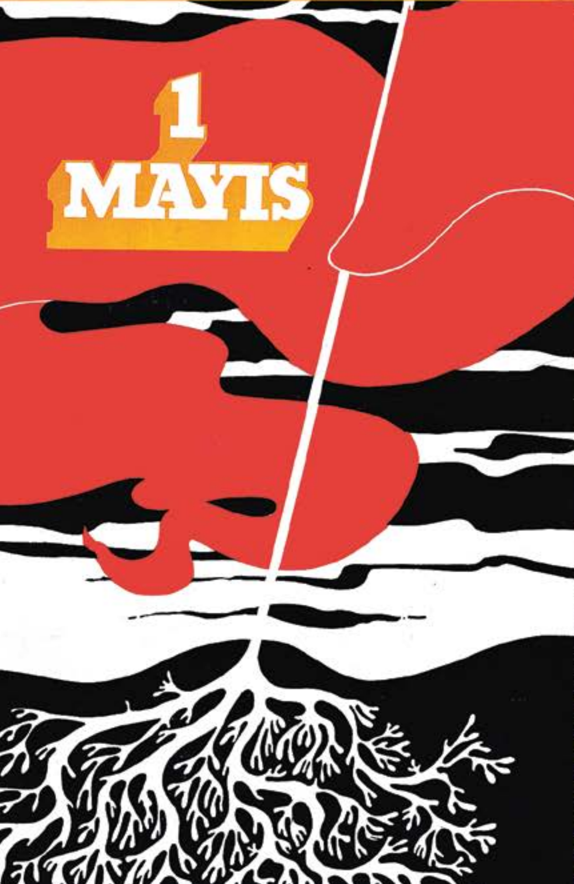




TÜSTAV. Poster-Scans, 2015.


1 MAYIS


1 MAYIS
DİSK–OLEYİS


1
MAYIS


1 MAYIS

43

Durch Widerstand sichtbar werden

Görünmek için direnmek

Mizgin Müjde Arslan

Mizgin Müjde Arslan, Asi Film - *Ez Firiyam Tu Mayî Li Cî* (Ben Uçtum Sen Kaldın). Film, 2012.

Wenn Du geboren wirst bekommst Du irgendeinen Namen, Du lernst die Sprache, die von den Menschen um Dich herum gesprochen wird, Du durchlebst Krisen, die jede_r in einem bestimmten Alter durchlebt, Du hast Identifikationsfiguren, entdeckst Dein Geschlecht, Deine Identität und lernst das „Ich" kennen. Du fragst Dich immer wieder:„Warum bin ich nicht wie die andere Person, sondern ich?". Auf diese Frage wirst Du keine vollständige Antwort bekommen, denn jede Frage bringt neue Fragen auf und währenddessen wirst Du erwachsen. Alle wachsen, bis der Tod kommt.

Dann eines Tages wird Dir ein neuer Name gegeben, anstelle des Namens, den Du seit so vielen Jahren trägst. Auch wenn Du es als Kind nicht genau begreifst, verstehst Du wenigstens, dass der Name, der Dir bei Geburt ins Ohr gehaucht wurde, anstößig und verboten ist. Du beginnst mit Deinem Namen zu hadern. Warum ist er nicht auch islamisch oder traditionell, wie der von anderen. Von Dir wird verlangt, die Sprache, die Du schon immer gesprochen hast, zu vergessen und eine neue zu lernen – ob Du es willst oder nicht.

Doğduğunuzda iyi kötü size bir isim verilir, etrafınızdaki insanların konuştuğu dili öğrenirsiniz, belli yaşlarda herkesin yaşadığı krizleri yaşar, rol modelleri alırsınız, cinsiyetinizi, kimliğinizi farkeder, ben'i öğrenirsiniz, "niye öbür kişi değil de, siz olduğunuzu" uzun uzun sorar, bu soruya hiçbir zaman tam da bir cevap bulamazsınız, her soru başka soruları getirir beraberinde, bu sürede büyürsünüz, ölmedikçe herkes büyür.

Sonra bir gün gelir onca yıldır taşıdığınız isminiz yerine yeni bir isim verilir size, çocukken tam olarak anlamasanız da, doğduktan sonra kulağınıza üflenen ismin sakıncalı, yasaklı olduğunu anlarsınız. İsminizle kavga etmeye başlarsınız, neden adınız herkes gibi islami ya da geleneksel değildir. O güne dek konuştuğunuz dili unutmanız istenir, yeni bir dil öğrenirsiniz, isteyerek ya da istemeyerek. Çocukluk bu kimlik kavgalarıyla sürer gider. Çok yakınlarda bir yerde bir çatışma olduğunu bilirsiniz, duyarsınız, hatta geceleri elektrikler kesilince uzaktan silah atışlarının yarattığı ışıkları izlemek çocuksu bir eğlenceye bile dönüşür bazen. Azar işitirsiniz sonrasında. Böyle gecelerde büyükler daha da sinirli ve ciddi olur.

Solch identitäre Auseinandersetzungen durchziehen die Kindheit. Du weißt und hörst, dass es in der Nähe Zusammenstöße gibt. Wenn nachts der Strom ausfällt, kann das Beobachten der aufflackernden Schüsse auch zu einem kindlichen Spaß werden. Danach wirst du angeschnauzt. In solchen Nächten sind die Erwachsenen noch nervöser und ernster.

Du vermutest, dass diese Licht blitzenden Nächte vielleicht auch mit Deinem Vater zu tun haben, den Du nie gesehen hast, der kurz nach Deiner Geburt in die Ferne – oder in die nicht allzu fern gelegenen Berge – ging und irgendwo sein Leben führt. So auch Deine Mutter, die ihm hinterher ziehen musste. Aber diese Zusammenhänge löst Du nie ganz auf. Diese vertrauten Menschen „in der Ferne" schicken Dir an Festtagen heimlich Kleider, manchmal ein Foto, im besten Fall sogar ihre Stimmen. Du kannst sie nicht riechen, nicht wissen wie Ihr Lachen ist, sie nicht umarmen, sie können dir nicht die Haare kämmen. Du hast das Verlangen mit ihren Stimmen alleine zu sein und sie immer wieder zu hören – doch Du musst sogar ihre Stimmen verbergen. Deine Großmutter gräbt im Garten ein Grube, als wollte sie einen Baum pflanzen. Darin vergräbt sie aber – gut verpackt – die Kassetten mit den Stimmen Deiner Mutter und Deines Vaters.

In einigen Regionen ist es schwer eine Frau zu sein. Wenn Mädchen in solchen Regionen geboren werden, ist es keine „frohe Botschaft", niemand kauft ein Geschenk, niemand freut sich. Es kann sogar ein Anlass zur Trauer sein, ganz besonders dann, wenn es im Haus keinen Jungen gibt und Du nicht das erstgeborene Mädchen bist. Du wirst stets als verlustbringende Investition betrachtet, da Du anderen gehören wirst. Mit Ende der Pubertät endet auch Deine Kindheit und der schwierigste Teil beginnt. Es gibt einen geheimen Zusammenhang zwischen

O ışıklı gecelerin hiç görmediğiniz, siz doğduktan kısa bir süre sonra uzaklara -belki o kadar uzak olmayan dağlara- gitmiş ama bir yerlerde yaşadığını bildiğiniz babanızla, onun peşinden gitmek zorunda kalmış annenizle bağlantısı vardır ama tam olarak çözemezsiniz. Bildiğiniz o 'uzaklardaki' kişiler bayramlarda size gizlice elbise gönderir, bazen bir fotoğraf, çok iyi ihtimal seslerini gönderirler, kokularını almazsınız, nasıl güldüklerini bilmezsiniz, sizi kucaklayamazlar, saçınızı tarayamazlar: Sesleriyle baş başa kalır, tekrar tekrar dinlemek istersiniz, onu da yapamazsınız çünkü seslerini bile saklamak zorundasınızdır. Neneniz bahçede toprağa bir ağaç dikecekmiş gibi bir çukur açar, içine anne, babanıza dair seslerin olduğu kasedi -iyice muhafaza ederek- toprağa gömer.

Bazı topraklarda kadın olmak daha zordur, böyle topraklarda doğarsanız siz doğunca "müjde" verilmez kimseye, kimse hediye almaz, hiç kimse çok sevinmez, hele evde erkek çocuk yoksa ve siz ilk kız çocuk değilseniz küçük bir yas bile yaratabilir. Hep başkalarının olacak boşuna bir yatırım gözüyle bakılırsınız, ergenlikle birlikte çocukluğunuz biter, en zoru da o zaman başlar. Okul hayatınızın bitmesiyle ergenliğe girmeniz aranızda gizli bir bağ vardır. Artık her an evlendirilme korkusu ile karşıya karşıyasınız demektir. İşin ilginci, hem kimlik hem de kadın olarak ikinci sınıf olmak gibi tüm bu çatışmalar aynı yerde yaşanır. Hepsiyle de aynı anda yüzleşmek zorunda kalırsınız.

Sonra yıllar geçer. Yeni adınızla barışır, eski adınızı kalbinizde saklar büyürsünüz, ölmedikçe herkes büyür. Büyüyünce tüm bu çatışmalar sizde başka suskunluklar, başka kaçma halleri, başka boşluklara dönüşür. Şans eseri ölmemiş ve büyümüşseniz iki seçenek kalır; ya bir yol bulur, tüm bunlara bir söz söyleyerek direniş gösterirsiniz ya da içinize daha da kapanırsınız.

Büyüdükçe bazılarınız sinemayı öğrenir, film dili-

dem Ende Deiner Schullaufbahn und dem Anfang der Pubertät. Denn es bedeutet, dass Du von nun an mit der Angst lebst, jederzeit verheiratet zu werden. Das Außergewöhnliche ist, dass die Auseinandersetzungen um Dein zweitklassiges Dasein – aufgrund Deiner Identität und Deines Frau seins - alle an ein und demselben Ort ausgefochten werden. Du musst Dich mit allem auf einmal auseinandersetzen.

Jahre vergehen. Du schließt Frieden mit Deinem neuen Namen, verbirgst Deinen alten Namen in Deinem Herzen und wächst; alle wachsen, bis der Tod kommt. Mit dem Erwachsenwerden verwandeln sich diese Auseinandersetzungen in ein anderes Schweigen, in andere Auswege, in eine andere Leere. Wenn Du Glück hattest und nicht gestorben bist, bleiben zwei Möglichkeiten: Entweder findest Du einen Weg und Worte dich zu widersetzen, oder Du ziehst Dich mehr in dich zurück.

Mit dem Erwachsenwerden lernen einige von uns das Kino, die Sprache des Filmes, die Macht der Filmsprache, wie die Macht der Filmsprache verändern kann, wie diese Dich sichtbar und hörbar macht.

Du machst einen Film: Er kann nach Deiner Kinderstimme klingen, in der verbotenen Sprache sein, die Du niemals im Fernsehen und im Kino hörst, die ignoriert wird, deren Existenz verleugnet wird. Du erzählst eine Geschichte; diese Geschichte ist Deine Geschichte. Du konfrontierst Dich mit Deiner eigenen Geschichte. Durch das Erzählen Deiner Geschichte sagst Du auch, dass die Geschichte – so wie sie geschrieben ist – falsch und unvollständig ist, dass die Menschen, die die Geschichte gemacht haben, selbst nie gesprochen haben. Die Menschen, die Ihre Sprache nicht kennen und verboten haben, betrachten die Geschichte mit den Untertiteln in ihrer eigenen

ni, film dilinin gücünü, film dilinin gücünün nasıl değiştirdiğini, sizi nasıl görünür duyulur kıldığını.

Bir film yaparsınız: Bu çocukluğunuzun sesinde olur, o yasaklı, televizyonda sinemada hiç duymadığınız, yok sayılan, inkar edilen dilde olur. Bir hikaye anlatırsınız, o hikaye sizin hikayeniz olur, kendi hikayenizle yüzleşirsiniz, kendi hikayenizi anlatarak yazılan tarihin yanlış olduğunu, eksik olduğunu, bu hikayenin aktörlerinin henüz hiç konuşmadığını söylersiniz. Dilinizi bilmeyen ama dilinizi yasaklayan kişiler sizi kendi dillerinde altyazılı izlerler, bazıları anlamaya çalışır, "empati" kurarlar, ağlarlar. Bazısı gelip özür diler, sarılır, samimidirler. Bazısını ise kızdırır, gelip sizi gözaltına alırlar, sorular sorup bağırırlar.

Kendi dilinizi anlayanlara da kuma kadınları, okula gidemeyenleri çocukların filmlerini izlettirirsiniz, kadınlar çok sever hep, "bizi anlat" diye gözlerinizin içine bakarlar, bazı erkekler sevmez o filmleri.

Bazıları için yüzleşmekten, anlatmaktan, göstermekten başka yol yoktur. Ya susup içine kapanacak, içten içe kendine, topluma ve yaşadığı topraklara, yaşadığı toprakları saran ülkeye kızıp öfke duyacak ya da alternatif bir dil bulup anlatacak, gösterecek, kimse görmek istemiyorsa insanların baktığı yere monitörü kuracak. Benim de içinde yer aldığım yeni kuşak Kürt sinemacılar için çok seçenek yoktu yukarıda yazdığım gibi, bizler anlatmayı, göstermeyi seçtik.

Sesi arayan Kürt sineması

Tüm bu yokluğun, suskunluğun ve inkarın içinden bir sinema ortaya çıktı.

En yeni Kürt filmlerinden biri olan Erol Mintaş'ın yönetmenliğini yaptığı Klama Dayikamın (Annemin Şarkısı) filminde anne Nigar, kimse-

Sprache. Manche fangen an zu verstehen, werden „empathisch“, weinen. Einige kommen, um sich zu entschuldigen, Dich zu umarmen, aufrichtig zu sein. Andere werden wütend, nehmen Dich in Gewahrsam, brüllen Dich an und stellen Fragen.

Denjenigen, die Deine Sprache verstehen, zeigst Du die Filme über Zweitfrauen, über Kinder, die nicht zur Schule gehen können. Den Frauen gefallen sie immer sehr; sie schauen Dir tief in die Augen, mit den Worten: „Erzähle von uns!“ Manche Männer hingegen, mögen diese Filme nicht.

Für manche gibt es keinen anderen Weg als Konfrontieren, Erzählen und Zeigen. Man kann sich entweder zurückziehen, in sich selbst, unbemerkt, gegen die Gesellschaft und das Land, in dem man lebt, gegen die Nation, die dieses Land umgibt, wütend sein und Zorn hegen oder eine alternative Erzähl- und Darbietungssprache finden und den Bildschirm, wenn es niemand sehen will, genau dort aufstellen, wo alle Menschen hinschauen. Für die neue Generation kurdischer Filmemacher_innen, zu denen ich auch zähle, gab es – wie weiter oben beschrieben – nicht viele Optionen. Wir haben uns für das Erzählen und Zeigen entschieden.

Die Suche nach Stimmen und das kurdische Kino

Inmitten all diesem Nichtvorhandensein, dieser Stummheit und Verleugnung ist ein Kino entstanden.

In einem der neuesten kurdischen Filme, „Klama Dayikamın“ („Das Lied meiner Mutter“), unter Regie von Erol Mintaş, erzählt Mutter Nigar, dass sie das Tonband eines *Dengbej* (Volkssänger_in), dessen Name niemand kennt, beim Umziehen verloren hat. Ihr Sohn Ali beginnt dieses Tonband zu suchen, bei dem fraglich ist, ob es

nin adını duymadığı bir dengbejinkasetinin evleri taşınırken kaybolduğunu söyler. Nigar’ın mutsuzluğunu ve belki de köye gitme isteğini biraz dindirmek için oğlu Ali bu kasedi aramaya başlar, ancak böyle bir kasetin varlığı bile şüphelidir. Seslerin peşinden arayış konsepti geçen yıllarda pekçok filmde karşımıza çıktı: Babamın Sesi, Gelecek Uzun Sürer, Anadilim Nerede ve benim uzun metraj ilk belgeselim olan Ben Uçtum Sen Kaldın aynı yıl içinde üretilen ve seslerin öne çıktığı filmlerden birkaçı. Bu filmlerdeki sesin peşine düşüş ve hikayenin bu sesler üzerinden şekillenişi tesadüfi değildir. Resmiyette bazen varlığı olmayan kimliğin, edebiyatın, tarihin, anne babaların sadece sesleri vardı yıllarca. Bu kuşağın sinemacıları filmlerinin senaryolarını yazmaya başladıklarında da “ses” bilerek ya da bilmeyerek anlatının önemli bir parçası olarak yerini aldı. Ses ne kadar önemli yer ediniyorsa, sessizlik de bir o kadar yer ediniyor bu filmlerde. Kürt halkı dilleri yasaklanarak sessizliğe bırakıldı, sessizlik Kürt filmlerinin bir diğer ortak noktasını oluşturuyor.

Türkiye Sineması’nda Kürtçe film 2000’lerin başına kadar görülmedi. Bu süreye kadar filmlerde Kürt karakterler vardı ancak kaba şiveli bir Türkçe konuşuyor, susuyor ya da fısıltıyla haberleşiyordu. Bazı politik filmlerde Kürtçe duyulmasına rağmen altyazı yazılmadı. Yılmaz Güney’in senaryosundan Şerif Gören’in çektiği Yol filminde Kürtçe diyaloglar var, ancak bu diyalogların altyazıları yok. Altyazısı olan bir dil resmiyette kabul edilmiş bir dildir. Aynı şekilde, 1999 yapımı dönemine göre çok cesur ve yenilikçi bir film olan Yeşim Ustaoğlu’nun Güneşe Yolculuk filminde de Kürtçe diyaloglar olmasına rağmen Türkçe altyazı bulunmuyor.

Bu Amerikalıların Vietnam filmlerinde konuşan Vietnamlıların ya da yerlilerin dillerinin altyazıya sahip olmayışı gibidir; bu diller sadece yabancının konuştuğu “anlaşılamayan” dildir. Son yıllarda dili

das überhaupt gibt, um die Traurigkeit und Nigars Wunsch ins Dorf zurückzukehren zu mildern. Das Motiv der Suche nach Stimmen kam in den letzten Jahren in vielen Filmen vor. „Die Stimme meines Vaters" (Babamın Sesi), Gelecek Uzun Sürer („Die Zukunft dauert lange"), Anadilim Nerede („Wo ist meine Muttersprache?") und mein erster abendfüllender Dokumentarfilm Ben Uçtum Sen Kaldın („Ich bin geflogen und du bist geblieben") sind alles Filme, die im gleichen Jahr herauskamen und von Stimmen handeln. Das in diesen Filmen behandelte Verfolgen von Stimmen und die Erzählung durch diese Stimmen ist kein Zufall. Identitäten, Literatur, Geschichte, Mütter und Väter, die es offiziell nicht gab, existierten jahrelang nur als Stimmen. Als die Filmemacher_innen dieser Generation anfingen, an ihrem Drehbuch zu arbeiten, war „Stimme" bewusst, oder unbewusst ein wichtiger Teil der Narrative. So wichtig die Rolle von Stimme ist, so wichtig ist die Rolle von Stummheit in diesen Filmen. Das kurdische Volk wurde durch das Verbot der eigenen Sprache stumm gemacht, daher stellt Stummheit ein gemeinsames Element in kurdischen Filmen dar.

Im türkischen Kino waren kurdische Filme, bis in die frühen 2000er, nicht zu sehen. Bis dahin gab es in Filmen lediglich kurdische Charaktere, die Türkisch mit einem groben Akzent sprachen oder schwiegen und sich nur flüsternd austauschten. In manchen politischen Filmen war zwar Kurdisch zu hören, aber es wurde nicht untertitelt. In dem Film „Der Weg" (Drehbuch von Yılmaz Güney, Regie von Şerif Gören) kommen Dialoge auf Kurdisch vor, die aber nicht untertitelt werden. Sprachen, die untertitelt werden, sind anerkannte Sprachen. Dies betrifft auch den Film „Reise zur Sonne" von Yeşim Ustaoğlu, der für sein Produktionsjahr 1999 sehr mutig und innovativ war. Im Film kommen Dialoge auf Kurdisch vor, jedoch werden diese nicht auf Türkisch untertitelt.

Kürtçe olan ve Türkiye seyircisi tarafından Türkçe altyazılı izlenen bir dönem başladı. Kürtçe'nin sinema aracılığıyla duyurulması Kürtlerin kimlik inşasında önem arzediyor, zira Kürtçe'nin duyulması ile bir ulusun tanımlanması sağlanıyor bir bakıma.

"Kürt yoktur"dan Kürtçe Sinema'ya doğru giden uzun bir yolculuğun son halkası olarak okunmalıdır Kürt sineması. Yazının başında anlattığım tüm yokluklar bu sinemanın dinamiğini ve enerjisini oluşturmaktadır. Kürt sineması görünür kılınmanın arzusudur, sessizliğin sese dönüşüdür, tarihin yeniden yazılmasıdır, inkar edilen bir halkın tanımlanmasıdır ve en önemlisi silahsız bir direniştir.

Mizgin Müjde Arslan - Belgesel film yönetmenidir, çalışmalarını Londra'da sürdürmektedir.

Dies ist mit amerikanischen Vietnamfilmen zu vergleichen, in denen Menschen aus Vietnam sprechen aber nicht untertitelt werden oder auch mit „Indigenen“ im Film, die ebenfalls nicht untertitelt werden. Diese Sprachen werden lediglich als die Sprachen der „Fremden“, die "unverständlich" sind, gesehen.

In den letzten Jahren begann eine Phase, in der Filme auf Kurdisch, auf Türkisch untertitelt wurden. Dass die kurdische Sprache durch das Medium Kino gehört wird, birgt eine große Bedeutung für die Konstruktion kurdischer Identität, indem die Nation auf eine Weise anerkannt wird, wenn Kurdisch gehört wird.

Das kurdische Kino sollte als letzter Abschnitt eines langen Weges gesehen werden, von „Es gibt keine Kurd_innen“ bis zum kurdischsprachigen Film. Alle die zu Beginn des Artikels beschriebenen Widrigkeiten bestimmen die Dynamik und Energie dieses Kinos. Das kurdische Kino ist das Verlangen nach Sichtbarkeit, das Umwandeln von Stille in Stimme, das Neuschreiben von Geschichte, die Anerkennung eines verleugneten Volkes und – vor allem – ein unbewaffneter Widerstand.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Mizgin Müjde Arslan ist Dokumentarfilm-Regisseurin und arbeitet in London.

Dokumentarfilm und Widerstand in der Türkei

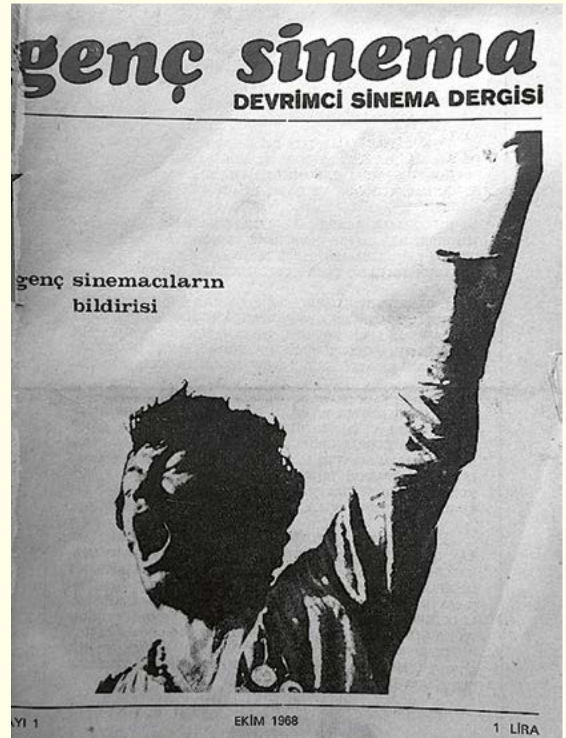
Türkiye'de Belgesel Sinema ve Direniş

Can Candan

Der Dokumentarfilm in der Türkei ist nicht nur ein Genre, das all die Massaker und Genozide, Menschenrechtsverletzungen und Umweltzerstörung, die Freiheits- und Gerechtigkeitskämpfe gegen Kapital, Staat, Patriarchat bezeugt, sondern er bewahrt diese Entwicklungen trotz all der Ignoranz und des Vergessens im kollektiven Gedächtnis. Gleichzeitig ist der Dokumentarfilm ein wichtiger Raum für künstlerischen Widerstand.

Das revolutionäre junge Kino

In der Türkei verknüpften sich in den 1960ern Widerstand und Dokumentarfilm. Eine Gruppe von revolutionären Filmemacher_innen (Junge Kinobewegung (Genç Sinema Hareketi), 1968-1970), die sich im Verein Sinematek organisierten, nahm ihre Kameras mit auf die Straße und machte es sich zur Aufgabe, die jederzeit erwartete Revolution zu filmen. Sie kauften Filme für ihre 8- und 16 mm Kameras, selbst wenn sie dafür ihr Blut verkaufen mussten, und drehten kurze Dokumentarfilme – diese sind allerdings bis heute verschollen. Obwohl wir diese Filme noch nicht



Belgesel sinema Türkiye'de yaşanan katliamlara ve soykırımlara, insan ve çevre hakları ihlâllerine, sermaye, devlet, erkek egemenliğine karşı verilen özgürlükler, haklar ve adalet mücadelelerine tanıklık eden; yok saymaya, unutturmaya karşı kişisel ve toplumsal bellekleri canlı tutmaya çalışan

sehen konnten, erschließt sich aus den Beschreibungen und den Filmtiteln, wie etwa „Der Tabakprotest von Gerze“ („Gerze Tütün Mitingi“) oder Taylan Özgürs „ Die Trauerfeier“ („Cenaze Töreni“), dass sich die Filme auf aktuelle gesellschaftliche Ereignisse bezogen.

Das „Junge Kino“ inspirierte Ende der 1970er weitere Dokumentarfilme, die Aufstände und Demonstrationen festhielten, wie „1. Mai 1977“ („1 Mayıs 1977“, Hilmi Etikan, 1977) und „Der Aufstand am 2. September“ („2 Eylül Direnişi“, İshak Işıtan, 1977) und war ein Wendepunkt für den aktivistischen Dokumentarfilm in der Türkei. Bis den, vor dem Militärputsch 1980 gedrehten, Aufstandsfilmen neue folgten, mussten wir bis Ende der 1980er warten. Während der Dokumentarfilm „Der Aufstand am 2. September“ („2 Eylül Direnişi“) von 1977 die Umwandlung einer am Stadtrand von Istanbul errichteten informellen Siedlung (Gecekondu) zeigt, ist „Tarlabaşı… Tarlabaşı…“ (Hilmi Etikan, 1989) eine dokumentarische Aufarbeitung der Vernichtung des historischen Zentrums von Istanbul, die mit der Amtsübernahme des Bürgermeisters Dalan begann.

In den 1990ern machten technische Fortschritte das Filmen billiger und zugänglicher. Unabhängige Dokumentarfilmer_innen wurden produktiver. Die schnell aufeinander folgenden digitalen Technologien in den 2000ern brachten eine noch größere Dynamik in die unabhängige Dokumentarfilmproduktion.

„Widersetze dich, Gedächtnis!“

Unabhängige Dokumentarfilme verwendeten mündliche Zeug_innenberichte und Archivmaterial, um Geschichte neu zu schreiben. Diese für die türkische Geschichte äußerst wichtigen Dokumentarfilme enthalten nicht nur seltenes

bir sinema olması açısından aynı zamanda önemli bir sanatsal direniş alanı.

Devrimci Genç Sinema:

Türkiye’de direniş ve belgesel sinema kelimelerini ilk olarak 1960’lı yıllarda bir arada düşünmek mümkün. Sinematek Derneği etrafında örgütlenen bir grup genç devrimci sinemacı (Genç Sinema Hareketi, 1968-70) kameraları ile sokaklara çıkmış ve her an gerçekleşmesini bekledikleri devrimi kaydetme çabasına girmişti. 8 mm ve 16 mm kameralarına gerektiğinde kanlarını satarak film satın almış, ne yazık ki hâlâ kayıp olan kısa belgeseller üretmişlerdi. Bu filmleri henüz izleyememiş olsak da çekenlerin anlattıklarından ve örneğin *Gerze Tütün Mitingi* ya da *Taylan Özgür’ün Cenaze Töreni* gibi film isimlerinden öğrenebildiğimiz kadarıyla bu filmler toplumsal olayların güncesi niteliğindeydi.

Genç Sinema’nın, 1970’li yılların sonundaki direnişleri ve eylemleri kayda alan *Kanlı 1 Mayıs 1977* (1977, Hilmi Etikan) ve *2 Eylül Direnişi* (1977, İshak Işıtan) gibi belgesellere ilham olduğu ve Türkiye’de aktivist belgesellerin miladını oluşturdukları düşünülebilir. 80 darbesi öncesi üretilen direniş belgesellerine yenilerinin eklenmesi için 1980’lerin sonunu beklemek gerekiyordu. 1977’de yapılan *2 Eylül Direnişi* İstanbul’un çeperindeki bir gecekondu bölgesindeki dönüşümü ele alırken, *Tarlabaşı… Tarlabaşı…* (1989, Hilmi Etikan) belgeseli ise Dalan’ın belediye başkanlığı dönemi ile başlayan İstanbul’un merkezinde tarihsel dokunun yok edilişini ele alıyordu.

90’lı yıllar çok masraflı olan film çekme pratiğinin yerini yavaş yavaş video çekim teknolojisine bıraktığı yıllardı. Bağımsız belgeselciler bu yeni teknoloji sayesinde daha üretken olmaya başladılar ve hızla gelişen dijital teknolojiler sayesinde de

Archivmaterial und mündliche Erzählungen, sondern zeugen auch vom Widerstand. Der Dokumentarfilm erwies sich zudem als Mittel gegen das Vergessen und Verdrängen, erinnerte und enthüllte zugleich. Beispiele für solche Dokumentarfilme sind:

Der Film „38“ (Çayan Demirel, 2006), der das Massaker in Dersim 1938 mit Zeug_innen und Archivmaterial wiederherstellt und bis heute keine Vertriebserlaubnis vom Kulturministerium bekommen hat, also faktisch zensiert wird;

„Die Brücke der Revolutionären Jugend“ („Devrimci Gençlik Köprüsü“, Bahriye Kabadayı, 2008) erzählt die Geschichte einer Gruppe von revolutionären Jugendlichen, die eine Brücke über den Großen Zab (Nebenfluss des Tigris) bauen, als Reaktion auf den 1969 begonnenen Bau der Bosporusbrücke;

„Gefängnis Nr. 5“ („5 No’lu Cezaevi“, Çayan Demirel, 2009) handelt von den Menschenrechtsverletzungen im Gefängnis in Diyarbakır/Amed nach dem Putsch 1980 und dem Widerstand der Kurd_innen gegen die erzwungene Türkisierung;

„Während die Mauer errichtet wurde“ („Duvar Örülürken“, Gülsün Karamustafa, 2003) erzählt von den Erfahrungen von inhaftierten Frauen in der Zeit nach dem Militärputsch.

Ein weiteres Beispiel ist die Dokumentarfilmreihe „Die in Vergessenheit Geratenen“ („Unutturulanlar“), welche die politischen Ereignisse in der Türkei zwischen 1975-1979 beschreibt und wie sie die Vorarbeit für den Militärputsch 1980 leisteten. Die Filme in dieser Reihe des „Kollektivs Freie Initiative“ („Özgür Açılım Kolektifi“) sind: „Fatsa – eine Stadt in Selbstverwaltung“ („Fatsa Gerçeği“), „Die Gewerkschaft der Arbeiter_innen im Untertagebau – Yeni Çeltek“ („Yeraltı

bağımsız belgesel üretimi özellikle 2000’li yıllardan itibaren müthiş bir ivme kazandı.



“Diren bellek”

Bağımsız belgeseller, tarihi yeniden yazmak için bireysel tanıklıklar üzerinden sözlü tarihi ve arşiv görüntülerini de kullanmaktaydı. Önemli birer arşiv ve sözlü tarih araştırması içeren, her biri Türkiye tarihi açısından büyük öneme sahip bu belgeseller, direnen belleklerin tanıklıklarını kayda alıyor; unutmaya, unutturulmaya direnişin aracı olarak belgesel sinemanın yaşananları ortaya çıkarma ve hatırlatma rolüne işaret ediyordu.

1938 Dersim katliamının tanıklıkları ve görsel arşivi ile oluşturulan ve hâlâ Kültür Bakanlığı’nın eser işletme belgesi vermeyerek sansür uyguladığı *38* (2006, Çayan Demirel); 1969 yılında inşasına başlanan Boğaz Köprüsü’ne tepki olarak Zap suyu

Maden-İş Sendikası – Yeni Çeltek“), „Das Massaker in Maraş“ („Maraş Katliamı“), „Die Aufstände von Tariş – Gültepe-Çimentepe“ („Tariş – Gültepe-Çimentepe Direnişler“).

Andererseits erzählen die Filme „Grünes Naphtha“ („Nefti Yeşil“) und „Blaue Hinrichtungen, Gefängnisse, Strafverfolgung“ („Mavi İdamlar, Cezaevleri, Yargılamalar“) der Dokumentarfilmreihe „Ein Militärputsch und seine Justiz“ („12 Eylül Adaleti“, 2008-2011), was nach dem Putsch 1980 geschah.

„Es waren hunderttausend Menschen“ („100 bin Kişiydiler“, Metin Kaya, 2008) handelt von dem großen Minenarbeiter_innenstreik in Zonguldak (Stadt in der Schwarzmeerregion) zwischen 1990 und 1991. Dieser Film ist Teil des Erbes des Arbeiter_innenwiderstands.

Wir sehen, dass Kurd_innen, die gegen die kulturelle und politische Vernichtungspolitik kämpfen, sich ab den 1990ern – als viele Dörfer verbrannt und zerstört und unaufgeklärte Morde begangen wurden – auch im Dokumentarfilm repräsentieren und Widerstand leisten. Kurdische Dokumentarfilmer_innen produzieren Filme, in denen sie ihre unterdrückte, ignorierte Muttersprache benutzen, die offiziell vernichtet werden soll. Sie wollen dokumentieren, aufzeichnen und ihre eigene Geschichte frei erzählen. Zu diesem Zweck gründete sich 1996 in Istanbul das „Filmkollektiv des Mesopotamien-Kulturzentrums“ („Mezopotamya Kültür Merkezi Sinema Kolektifi“). Es kann als Anfang dieser Bewegung verstanden werden. In dem Dokumentarfilm „Unsere Hände werden zu Flügeln und wir fliegen fort“ („Destên Me Wê Bibin Bask, û Emê Bifirin Herin“ / „Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz“, Kazım Öz, 1996) geht es um die Nöte einer Familie, die nach der Zerstörung ihres Dorfes nach Istanbul ziehen muss.

üzerinde bir grup devrimci genç tarafından inşa edilen köprünün hikayesinin anlatıldığı *Devrimci Gençlik Köprüsü* (2008, Bahriye Kabadayı); 1980 darbesi sonrası Diyarbakır Cezaevi'nde yaşanan korkunç insan hakları ihlallerinin ve Türkleştirilmeye çalışılan Kürtlerin direniş hikayelerinin anlatıldığı *5 No'lu Cezaevi* (2009, Çayan Demirel) ve darbe sonrası kadınların siyasi tutukluluk deneyimlerini anlatan *Duvar Örülürken* (2003, Gülsün Karamustafa) bu tür belgesellere örnek olarak verilebilir. Bir başka örnek olarak Özgür Açılım Kolektifi'nin *Unutturulanlar* (2004-2008) belgesel serisinde yer alan *Fatsa Gerçeği, Yeraltı Maden-İş Sendikası-Yeni Çeltek, Maraş Katliamı, Tariş – Gültepe- Çimentepe Direnişleri* belgeselleri 1975-1979 yıllarında Türkiye'de yaşananlar üzerinden darbenin koşullarının nasıl hazırlandığını; *12 Eylül Adaleti* (2008-2011) belgesel serisi ise (*Nefti Yeşil ve Mavi İdamlar, Cezaevleri, Yargılamalar)* 80 darbesi sonrası yaşananları anlatıyordu. 1990-91 Zonguldak madenci grevi ile büyük yürüyüşü konu alan *100 bin Kişiydiler* (2008, Metin Kaya) ise direnen emeğin mücadelesinin belleğini oluşturuyordu.

Kültürel ve siyasi yok etme politikalarına direnen Kürtler'in, köy yakmaların ve boşaltmaların ve faili meçhullerin bolca yaşandığı 90'lı yıllardan itibaren belgesel sinema alanında da kendilerini ifade ettiklerini ve direndiklerini görüyoruz. Kürt belgeselciler bastırılan, yok sayılan, yok edilmeye çalışılan anadillerini de kullanarak belgelemek, kayıt düşmek ve kendi hikayelerini özgürce anlatmak için belgesel filmler üretiyorlar. Bu amaçla 1996 yılında İstanbul'da kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi Sinema Sinema Kolektifi bir başlangıç olarak düşünülebilir. *Destên Me Wê Bibin Bask, û Emê Bifirin Herin / Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz* (1996, Kazım Öz) belgeselinde 1994'te köyleri yakıldıktan sonra zorla göç ettirilen bir ailenin İstanbul'da yaşadıkları zorluklar anlatılıyor. Kazım Öz'ün köyüne dönüp orada

Für den Film „Weit" („Dûr" / „Uzak", Kazım Öz, 2004) kehrt Kazım Öz in sein Dorf zurück und erzählt die Geschichten der zurückgelassenen alten Menschen und derjenigen, die nach Europa migrieren mussten. Eine ältere Frau im Film sagt zu Öz: „Vergiss nicht unsere Sprache, Kazım!" Das fasst die vielleicht wichtigste Mission des kurdischen Dokumentarfilms zusammen: Widerstand gegen die staatliche Unterdrückung der kurdischen Muttersprache.

„Zwei Sprachen, ein Koffer" („Iki Dil Bir Bavul'da", Orhan Eskiköy und Özgür Doğan, 2009) zeigt, wie ein türkischer Lehrer, der kein Kurdisch kann, den Schüler_innen, die kein Türkisch können, in der Schule eines kurdischen Dorfes begegnet;

„Türkisch: sehr gut" („Türkçe: Pekiyi", Murat Bayramoğlu, 2012) porträtiert die Kommunikationsschwierigkeiten zwischen den Generationen durch den Verlust der Muttersprache; „Wo ist meine Muttersprache?" („Anadilim Nerede?", Veli Kahraman, 2012) zeigt uns, wie ein alter Mann sich gegen das Verschwinden seiner Muttersprache wehrt. Ein weiterer alter Mann, der sich durch Widerstand in die Geschichte einschrieb, begegnet uns im Dokumentarfilm „Ich schrieb die Wahrheit – das Tagebuch von Lice" („Min Rastî Nivîsand – Deftera Lîceyê" / „Lice Defteri: Gerçekleri Yazdım", Ersin Çelik, 2012).

„Ungelöster Staat" („Faîlî Dewlet" / „Faili Devlet", Veysi Altay, 2011), „33 Jahre Widerstand – Berfo Ana" („Berxwedana 33 Salan – Dayika Berfo" / „33 Yıllık Direniş – Berfo Ana", Veysi Atay, 2013), „Die endlose Trauer" (aus dem Englischen; „Kêl" / „O İklimde Kalırdı Acılar" , Zeynel Koç und Cenk Örtülü, 2014) verdeutlichen, dass die sogenannten „unaufgeklärten Morde" im Auftrag des Staates geschahen. Wir sehen in diesem Film auch,

kalan yaşlıların ve Avrupa'ya göçmüş olanların hikayelerini anlattığı *Dûr/Uzak* (2004, Kazım Öz) belgeselinde yaşlı bir kadının Öz'e "dilimizi unutma Kazım" demesi Kürt belgesellerinin belki de en önemli misyonlarından birine işaret ediyor: Bir anadil olarak Kürtçe'nin devlet politikası olarak engellenmesine direnmek. *İki Dil Bir Bavul*'da (2009, Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan) Kürtçe bilmeyen Türk bir öğretmenin gönderildiği Kürt köyündeki okulda Türkçe bilmeyen Kürt çocuklarla karşılaşmasına; *Türkçe: Pekiyi*'de (2012, Murat Bayramoğlu) anadilini bilmemenin getirdiği kuşaklar arası iletişimsizliğe; *Anadilim Nerede*'de (2012, Veli Kahraman) ise anadilinin kaybolmasına direnen yaşlı bir adama tanıklık ediyoruz. Direnerek tarihe not düşen başka bir yaşlı adamla da *Min Rastî Nivîsand - Deftera Lîceyê/Lice Defteri: Gerçekleri Yazdım* (2012, Ersin Çelik) belgeselinde karşılaşıyoruz. *Faîlî Dewlet/Faili Devlet* (Veysi Altay), *Berxwedana 33 Salan-Dayika Berfo/33 Yıllık Direniş-Berfo Ana* (2013, Veysi Atay), *Kêl/O İklimde Kalırdı Acılar* (2014, Zeynel Koç ve Cenk Örtülü) ise "faili meçhul" cinayetlerin devlet eliyle işlenmiş cinayetler olduğunu anlatan, geride kalanların öldürülen yakınlarının mezarlarını arama mücadelelerini izlediğimiz belgesellere örnek olarak verilebilir. Bu külliyat içinde "dağ filmleri" olarak bahsedebileceğimiz belgeseller de mevcut. *Ez Firiyam Tu Mayî Li Cih /Ben Uçtum Sen Kaldın*'da (2012, Mizgîn Müjde Arslan) yönetmen hiç tanımadığı gerilla babasının peşinden kişisel bir yolculuğa çıkıyor. Nisan 2015'te İstanbul Film Festivali'ndeki ilk gösterimi Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından engellenen *Bakur/Kuzey* (2015, Çayan Demirel ve Ertuğrul Mavioğlu) belgeselinde ise yıllardır dağlarda savaşan gerillaların dağlardaki yaşamlarına ve siyasi mücadelelerine tanıklık ediyoruz.

En büyük tabularımızdan biri olan Ermeni Soykırımı'nın direnen hikayeleri ise 100 yıllık inkâra ve susturulmuşluğa karşı nesiller sonra belgesel

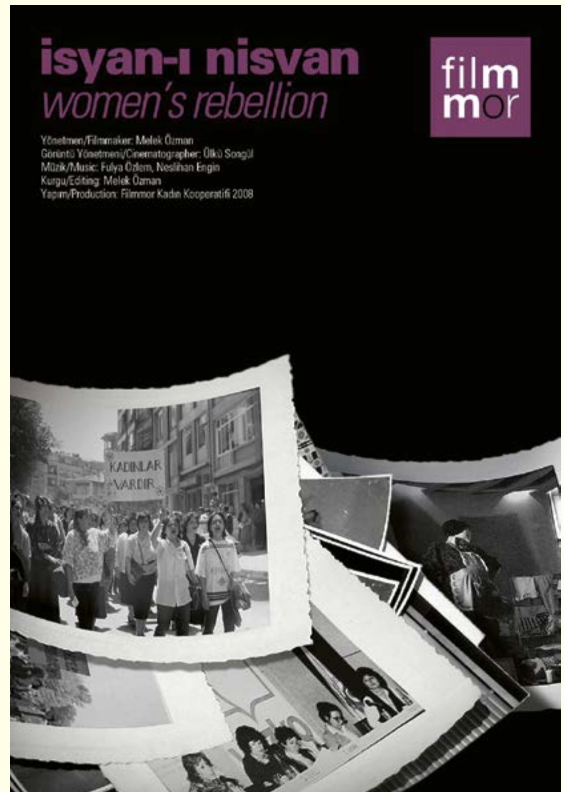
wie die Hinterbliebenen der Ermordeten dafür kämpfen, die Gräber ihrer Verwandten zu finden.

Innerhalb dieses Gesamtwerks lassen sich auch die sogenannten Bergfilme verorten. In „Ich bin geflogen und du bist geblieben" („Ez Firiyam Tu Mayî Li Cih" / „Ben Uçtum Sen Kaldın", Mizgîn Müjde Arslan, 2012) macht sich die Regisseurin auf eine persönliche Reise auf den Spuren ihres Vaters, ein Guerillero, den sie nie kennenlernte.

In dem Dokumentarfilm „Norden" („Bakur" / „Kuzey", Çayan Demirel und Ertuğrul Mavioğlu, 2015) werden wir Zeug_innen des Lebens und politischen Widerstands der seit Jahren auf den Bergen kämpfenden Guerillas. Das Kultur- und Tourismusministerium verhinderte die Erstaufführung des Films auf dem Istanbuler Filmfestival im April 2015.

Das größte unserer Tabus ist der Völkermord an den Armenier_innen. Trotz 100 Jahren Leugnen und Schweigen, kommen die Geschichten des Widerstands, nach etlichen Generationen, im Dokumentarkino zum Ausdruck. In „Zabel Yesayan finden" („Zabel Yesayan'ı Bulmak", Lara Aharonian und Talin Suciyan, 2008) erfahren wir mehr über die Werke von Zabel Yesayan und darüber, wie sie die Massaker an den Armenier_innen zwischen 1909-1915 erlebte. In „Das Lied von Nahide" („Nahide'nin Türküsü", Berke Baş, 2009) und „Land" („Diyar", Devrim Akkaya, 2014) richten die Regisseur_innen ihre Kameras auf die Geschichten ihrer älteren Familienmitglieder, die während des Völkermordes adoptiert wurden. Der Film „Die Brunnen von Habab: Eine Restaurationsgeschichte" („Habab Çeşmeleri: Bir Restorasyonun Öyküsü", Dilek Aydin, 2012) dokumentiert die Restaurationsarbeiten an den Brunnen in dem Dorf der armenischen Großmutter von Fethiye Çetin.

sinemada da artık filizlerini göstermeye başlıyor. *Zabel Yesayan'ı Bulmak*'ta (2008, Lara Aharonian ve Talin Suciyan) 1909 ve 1915 katliamlarına tanıklık eden Zabel Yesayan'ın hayatı ve eserleri anlatılırken, *Nahide'nin Türküsü*'nde (2009, Berke Baş) ve *Diyar*'da (2014, Devrim Akkaya) yönetmenler kameralarını kendi ailelerine doğrultarak soykırım sırasında evlat edinilmiş aile büyüklerinin hikayelerinin peşine düşerlerken, *Habab Çeşmeleri: Bir Restorasyonun Öyküsü*'nde (2012, Dilek Aydın) ise Fethiye Çetin'in Ermeni büyükannesinin köyündeki çeşmelerin restorasyon sürecine tanıklık ediyoruz.



"İsyan-ı Nisvan"

2003 yılında kurulan Filmmor Kadın Kooperatifi misyonunu "kadınlarla kadınlar için sinema yapmak, itiraz etmek, üretmek, düşlemek ve eylemek" olarak tanımlıyor ve *İsyan-ı Nisvan* (2008, Melek

„İsyan-ı Nisvan" („Die Rebellion der Frauen")

Die Frauenkooperative Filmmor (Lilafilm) gründete sich 2003 und beschreibt ihre Mission wie folgt: „Mit Frauen Kino machen, widersprechen, produzieren, träumen und verwirklichen." Wie im Dokumentarfilm „Die Rebellion der Frauen" („İsyan-ı Nisvan", Melek Özman, 2008) zu sehen, erzählt die Frauenkooperative weiterhin von rebellierenden Frauen.

Die Dokumentarfilme „Die Zone" („Bölge", 2010) und „Frauen im Streik" („Kadınlar Grevde", 2010) von Feryal Saygılıgil und Güliz Sağlam betrachten, die in den „Freihandelszonen" verschiedener Provinzen arbeitenden Frauen und ihre Arbeitsbedingungen. „Die Haushaltsarbeiterin" („Gündelikçi", Emel Çelebi, 2014) greift die Erfahrungen von Haushaltsangestellten auf und „Wir sind nicht Aschenputtel" („Kül Kedisi Değiliz", Emel Çelebi, 2014) konzentriert sich auf ihre Bemühungen sich gewerkschaftlich zu organisieren. In „Mein Brief an Pippa" („Pippa'ya Mektubum", Bingöl Elmas, 2010) erscheint die Regisseurin vor der Kamera und setzt die Reise von Pippa Bacca fort, der italienischen Friedensaktivistin im Brautkleid, die während ihrer Reise per Anhalter durch die Türkei vergewaltigt und ermordet wurde – dieses Mal im schwarzen Brautkleid.

„Ich habe Zeki Müren[1] gefragt. Die Antwort war: ‚Widerstand!'"

Die Videodokumentation „Meine Seele, niemals" („Ruhumu Asla", 2001) von Kutluğ Ataman zeigt LGBTI* (Lesbian, Gay, Bisexual, Trans*, Inter*), ihre identitäre Repräsentation in zeitgenössischer

1. Anm. d. Übers.: Zeki Müren: Queerer Dichter, Sänger und Komponist in der Türkei.

Özman) belgeselinde olduğu gibi kolektif bir yapı içinde kadınların direnişini ve başkaldırışını anlatmaya devam ediyor. Ayrıca Feryal Saygılıgil ve Güliz Sağlam belgeselleri *Bölge* (2010) ve *Kadınlar Grevde* (2010) çeşitli illerdeki "serbest ticaret bölgeleri"nde çalışan kadın işçilerin çalışma koşulları ve mücadelelerine; *Gündelikçi* (2006, Emel Çelebi) gündelik ev işlerinde çalışan emekçi kadınların deneyimlerine ve sonra *Kül Kedisi Değiliz* (2014, Emel Çelebi) sendikalaşma çabalarına dikkat çekmekteydi. *Pippa'ya Mektubum*'da (2010, Bingöl Elmas) ise yönetmen bu sefer kameranın önünde ve otostop ile Türkiye'den geçerken tecavüz edildikten sonra öldürülen beyaz gelinlikli İtalyan barış eylemcisi Pippa Bacca'nın yolculuğuna bu sefer siyah bir gelinlik giyerek kendisi devam ediyor.



"Zeki Müren'e sordum. 'Diren' dedi."1

Kutluğ Ataman'ın *Ruhumu Asla* (2001) adlı video çalışması ile güncel sanat alanında kendini gösteren LGBTİ (lezbiyen, gey, biseksüel, trans, interseks) kimlikler ve direniş, daha sonra Aykut Atasay'ın yaptığı kısa belgeseller ile devam etti: *Travesti Terörü* (2005), *Yürüyoruz* (2006), *Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme* (2009, İzlem Ay-

1. [1] Haziran 2013 Gezi Ayaklanması sırasında ortaya çıkan bir döviz ve slogandı.

Kunst und ihren Widerstand. Dies greift Aykut Atasay auch in seinen kurzen Dokumentarfilmen auf: „Travestieterror" („Travesti Terörü", 2005), „Wir laufen" („Yürüyoruz", 2006), „Traumprinz, komm nicht umsonst" („Beyaz Atlı Prens Boşuna Gelme", İzlem Aybastı und Zeliha Deniz, 2009). Ab 2010 diversifizieren sich die Dokumentarfilme zum Thema LGBTI*: „Ich und Nuri Bala" („Ben ve Nuri Bala", Melisa Önel, 2009), „Mein Kind" („Benim Çocuğum", Can Candan, 2013), „Aufreißer" (aus dem Englischen; „Voltrans", P. Ulaş Dutlu, Özge Özgüner, 2014), „Trans X Istanbul" (Maria Binder, 2014) zeigen weitere Erfahrungen von LGBTI* im Widerstand gegen Homo- und Transphobie – denen sie aufgrund ihrer sexuellen Orientierung, bzw. ihres Geschlechts ausgesetzt sind – und ihren Kampf für mehr Rechte.

„Widersetze dich, Natur"

Wir stellen fest, dass sich in den letzten Jahren in sozialen Bewegungen eine neue Dynamik gegen die Vernichtung der Natur entwickelt hat. In dieser Dynamik stehen der Staat und das Kapital im Konflikt zum Volk. „Die Wahrheit" („Hakikat", Ethem Özgüven und Petra Holzer, 2007) arbeitet den jahrelangen Kampf der Dorfbewohner_innen von Bergama (Ägäisregion) gegen die Goldminen auf. Beispiele für Dokumentarfilme, die sich mit der Umweltzerstörung durch Autobahnbau und Wasserkraftwerke am Schwarzen Meer und dem Widerstand, der dort lebenden Menschen, auseinandersetzen: „Der letzte Strand" („Son Kumsal", Arzu Rüya Köksal, 2008) zeigt die Schäden an Menschen und Umwelt durch den Bau der Küstenautobahn am Schwarzen Meer. „Eine Handvoll mutiger Menschen" („Bir Avuç Cesur İnsan", Rüya Arzu Köksal, 2011), „Verdammt sei der Damm" (aus dem Englischen; „İşte Böyle", Özlem Sarıyıldız und Osman Şişman, 2011), „Anatoliens Aufstand" („Anadolu'nun İsyanı", kolektif, 2011), „Gegen den Strom"

bastı, Zeliha Deniz ile birlikte). 2010'lu yıllarda ise LGBTİ temalı belgeseller daha da çeşitlenerek çoğalmakta. *Ben ve Nuri Bala* (2009, Melisa Önel), *Benim Çocuğum* (2013, Can Candan), *Voltrans* (2014, P. Ulaş Dutlu, Özge Özgüner), *Trans X Istanbul* (2014, Maria Binder) gibi belgeseller cinsiyet kimlikleri ve cinsel yönelimlerinden dolayı homofobi ve transfobiye karşı direnen LGBTİ'lerin deneyimlerini ve LGBTİ hakları mücadelesini de belgesel sinemada işlemeye devam ediyor.

"Diren doğa"

Toplumsal hareketler bağlamında son yıllarda doğanın yok edilmesine karşı ortaya çıkan mücadelelerde yaşanan bir hareketlilik söz konusu. Bu hareketlilik ile birlikte devlet ve sermaye ile halk karşı karşıya geliyor. *Hakikat* (2007, Ethem Özgüven ve Petra Holzer) ile Bergama köylülerinin altın madenlerine karşı yıllar süren mücadelesinin kaydını tutarken, Karadeniz bölgesinde önce otoyol, sonra da hidroelektrik santral (HES) projeleri ile gerçekleştirilen çevre katliamlarını ve insanların bunlara karşı verdiği mücadeleleri konu alan belgeseller arasında, Karadeniz Sahil Otoyolu'nun insana ve çevreye verdiği zararları anlatan *Son Kumsal* (2008, Arzu Rüya Köksal) ve HES karşıtı filmler *Bir Avuç Cesur İnsan* (2011, Rüya Arzu Köksal), *İşte Böyle* (2011, Özlem Sarıyıldız, Osman Şişman), *Anadolu'nun İsyanı* (kolektif, 2011), *Akıntıya Karşı* (2012, Umut Kocagöz, Özlem Işıl) sayılabilir.

2000'lerin sonuna doğru artık çığrından çıkmış bir vaziyette seyretmekte olan kentsel dönüşüm süreçlerini ve muhalefetini anlatan belgeseller de dikkat çekmekte. Bunlara örnek olarak İstanbul Maltepe'deki Başıbüyük Mahallesi'ndeki kentsel dönüşümü ve mahallelinin direnişini konu alan *Göç* (2008, İmece-Toplumun Şehircilik Hareketi) ve çevre katliamının kentsel boyutunu İstan-

(„Akıntıya Karşı", Umut Kocagöz und Özlem Işıl, 2012), sind alles Filme, die sich dem Widerstand gegen die Errichtung von Wasserkraftwerken widmen.

Zu erwähnen sind auch die Dokumentarfilme über die Ende der 2000er immer aggressiver werdende Gentrifizierung und den Widerstand dagegen. Beispiele dafür: „Die Umsiedlung" von der „Stadtbewegung der Solidargemeinschaft" („Göç", İmece-Toplumun Şehircilik Hareketi, 2008), der von Stadtumstrukturierung und dem Nachbarschaftswiderstand im Viertel Başıbüyük im Istanbuler Landkreis Maltepe handelt, oder auch „Ekümenopolis: Stadt ohne Grenzen" („Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir", Imre Azem, 2012), der die Auswirkungen von Stadtumstrukturierung auf die Umwelt, am Modell des Städtewandels in Istanbul, zeigt.

„Dies ist erst der Anfang! Der Kampf geht weiter!"

Unabhängige und oppositionelle Dokumentarfilme sind immer noch wichtig, vor allem gegen Umweltzerstörung, Menschenrechtsverletzungen und über soziale Bewegungen. Bisher mussten Dokumentarfilmer_innen zum Ort des Geschehens gehen. Aber jetzt sind die Menschen im Widerstand nicht mehr abhängig von der Gunst der Dokumentarfilmer_innen. Sie machen ihre eigenen Aufnahmen und teilen sie über das Internet. Die Funktion der Dokumentarfilmer_innen ändert sich. Sie sind nun verantwortlich, Aufnahmen von Protestierenden als „Co-Autor_innen" für ein breiteres Publikum erreichbar zu machen. Diese Zusammenarbeit lässt annehmen, dass Videoaktivismus und oppositionelles Dokumentarkino sich vereinigen.

Besonders Dokumentarfilme über soziale Bewegungen und Aufstände erreichen schnell die

bul'un dönüşümü üzerinden kapsamlı bir şekilde inceleyen *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* (2012, İmre Azem) verilebilir.

"Bu daha başlangıç! Mücadeleye devam!"

Bağımsız ve muhalif belgeseller, yaşanan deneyimlerin özellikle de doğa tahribatının, insan hakları ihlâllerinin ve toplumsal hareketlerin kaydedilmesi açısından önem taşımaya devam ediyor. Şimdiye kadar kayıt altına alma işi için belgeselcinin olayların olduğu yere intikâl etmesi gerekirken, artık belgeselcinin teşrif etmesi beklenmeden direnen insanlar kendi kayıtlarını yapıyor ve internet üzerinden paylaşıyorlar. Bu da belki belgeselcinin işlevini dönüştürüyor ve belgeselcinin yerelde yapılan çekimleri kullanması, yerelde çekim yapanlarla bir nevi ortaklık içinde bu görsel kayıtların daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlaması anlamına gelebiliyor. Bu işbirliği de, video aktivizm ile muhalif belgesel sinemacılığın biraraya gelmesine işaret ediyor.

Toplumsal hareketler ve direnişlerle ilgili belgeseller, belgeselin sınırlarından birine de dikkat çekiyor. Toplumsal hareketlerin devamlılığı ile belgeselin durağanlığı arasında bir uyuşmama durumu söz konusu. Mücadele devam eden bir süreç, belgesel ise yapılıp biten, bir filmin çerçevesi içine sığdırılan ve film festivalleri gibi belirli ortamlarda seyirciye sunulan bir temsil. Bu uyuşmama durumuna karşı örneğin *Bir Avuç Cesur İnsan*'da uygulanan bir yöntem ise belgeselin güncellenmeye devam etmesi, yani süreç ilerledikçe filmde değişiklikler yapılması ve hatta filmin sonunda bunun "devam edecek…" ibaresi ile açıkça belirtilmesi. Belki de bunun ötesinde internet üzerinden sürekli üretilmeye devam eden kolektif belgeseller de mümkün olabilir.

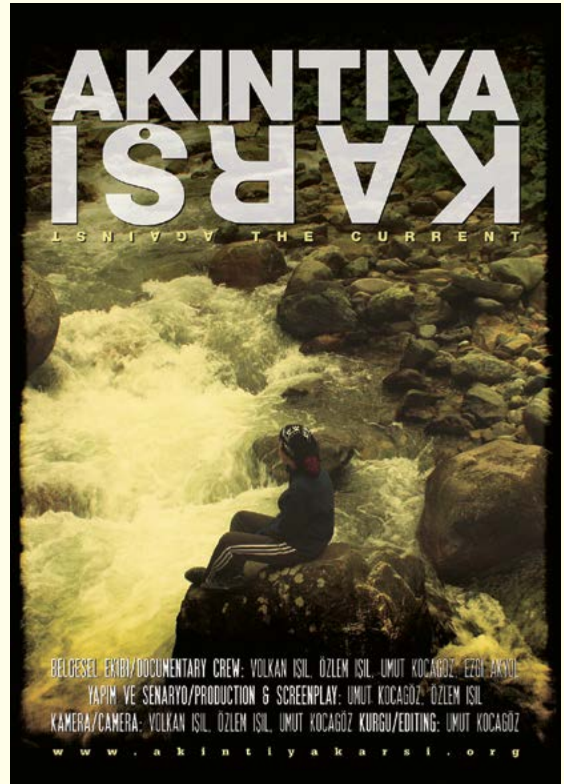
Akıntıya Karşı'da Karadenizli bir kadın "geçenki

Grenzen des Mediums. Die Kontinuität von sozialen Bewegungen und die Momenthaftigkeit des Dokumentarfilms passen schlecht zusammen. Der Kampf ist ein Prozess, wohingegen der Dokumentarfilm gedreht wird und dann fertig ist. Er zwängt die Geschehnisse in einen Rahmen und präsentiert sie andernorts – bspw. bei Filmfestivals – einem bestimmten Publikum. Um dieses unpassende Verhältnis aufzubrechen, kann versucht werden – wie im Fall von „Eine Handvoll Menschen“ („Bir Avuç Cesur İnsan“) – die Geschehnisse im Film fortlaufend zu aktualisieren. Am Ende des Films kann auch als Verweis auf das Unvollendete „Fortsetzung folgt“ stehen. Kollaborative Dokumentarfilme im Internet sind auch eine Möglichkeit.

In dem Film „Gegen den Strom“ („Akıntıya Karşı“) fragt eine Frau aus der Schwarzmeerregion kritisch: „Wo ist denn der Dokumentarfilm gelandet, den wir kürzlich gedreht haben?“ Dies sensibilisiert uns dafür, was nach der Produktion von Dokumentarfilmen passiert und wozu sie eigentlich dienen. Kämpfe haben das Ziel, eine starke Öffentlichkeit herzustellen, neue Bündnisse zu bilden, zu wachsen und ein besseres Leben, nach unseren eigenen Vorstellungen, aufzubauen. Zur Aufklärung und Sensibilisierung sind unabhängige Dokumentarfilme wichtig, aber andererseits stellt sich die Frage, wie sich Dokumentarfilme mehr an sozialen Kämpfen beteiligen können. Internet und soziale Medien laden uns auch ein, über die Beziehung des Dokumentarkinos (einer mehr als 100 Jahre alten Kunstform) zu aktuellen sozialen Bewegungen und zum Aktivismus nachzudenken.

Der Gezi-Aufstand – ein Symbol des Widerstands – hat uns wieder auf den Geschmack einer gemeinsamen, über alle politischen Meinungen, Organisationen und Bewegungen hinaus gehenden Opposition gebracht. Das Dokumentarkino

belgeselimiz nereye gitti?” diye hesap soruyor ve bize bu belgeseller üretildikten sonra ne oluyor ve



ne işe yarıyorlar sorusunu düşündürüyor. Çeşitli alanlarda devam etmekte olan direnişlerin ve mücadelelerinin amacı herhalde güçlü bir kamuoyu oluşturup, kurulan ittifaklar ile birlikte direnerek, çoğalarak mücadeleyi kazanmak ve mümkün olduğuna inandığımız başka bir hayatı kurabilmek. Bağımsız belgeseller, verilen mücadeleleri gösterebilmeleri ve işledikleri konularda bilgilendirme ve farkındalık yaratmaları açısından büyük önem taşımakla birlikte, bir yandan da bize genel olarak belgesellerin toplumsal mücadelelere nasıl eklemlendiğini; günümüzün internet ve sosyal medya dünyasında, yüz küsür yıllık bir sanatsal ifade alanı olan belgesel sinemanın, günümüzdeki toplumsal hareketler ve aktivizm ile nasıl bir ilişkisi olabileceğini düşünmeye davet ediyor.

bleibt nicht mehr einfach Zuschauer_in der gesellschaftlichen Ereignisse, sondern wird zum Erbe des Widerstands. Hier müssen wir „Liebe wird die Welt verändern" (aus dem Englischen; „Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek", Reyan Tuvi, 2014) erwähnen, der 2014 auf dem Filmfestival Goldene Orange (Altın Portakal) in Antalya zum Fiasko für die staatliche Zensur wurde und einer von den in den letzten zwei Jahren produzierten Gezi-Dokumentarfilmen ist.

Ich beende meinen Artikel mit einem Gruß an die Protestbewegung der Ägäischen Dokumentarfilmtage (Ege Belgesel Günleri), die dieses Jahr zum 8. Mal stattfinden sollten, was aber vom Rektorat der Ege University verhindert wurde.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Can Candan ist Dokumentarfilm-Regisseur und Wissenschaftler an der Boğaziçi Universität.

Alle in diesem Artikel enthaltenen Abbildungen wurden vom Autor zur Verfügung gestellt.

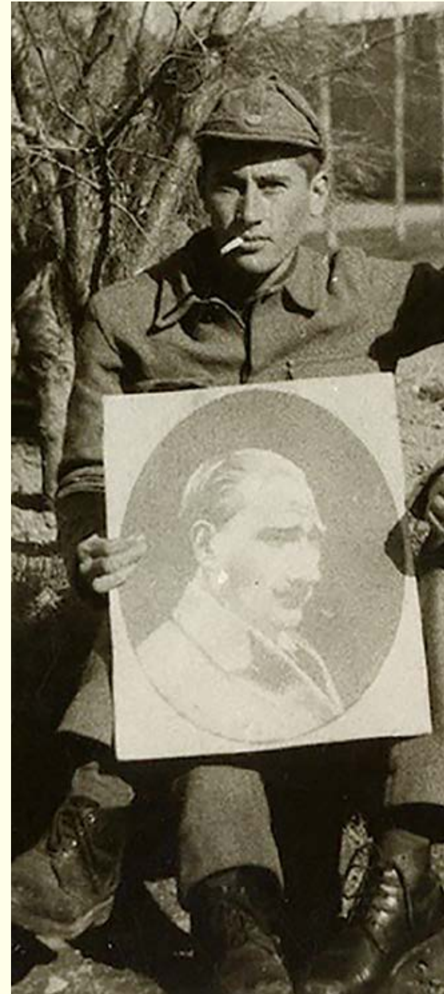
Siyasi görüşler, örgütler ve hareketler ötesi birlikte muhalefetin ve direnişin sembolü olan Gezi Ayaklanması bize birlikte direnmenin zevkini bir kez daha tattırdı. Bu bağlamda belgesel sinema toplumsal olaylara seyirci kalmayarak, direnişin toplumsal belleğini oluşturmaya devam ediyor. Başta 2014 Antalya Altın Portakal Film Festivali sansür fiyaskosuna konu olan *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* (2014, Reyan Tuvi) olmak üzere son iki yıl içinde üretilen "Gezi belgeselleri" bunun en güncel örnekleri.

Yazımı bu yıl sekizincisi düzenlenecekken Ege Üniversitesi Rektörlüğü tarafından engellenmeye çalışılan Ege Belgesel Günleri'nin direnişine selam olsun diyerek bitiriyorum.

Can Candan - Belgesel film yönetmeni ve Boğaziçi Üniversitesi'nde akademisyendir.

Yazı içerisinde kullanılan görsel kaynaklar yazar tarafından sağlanmıştır.



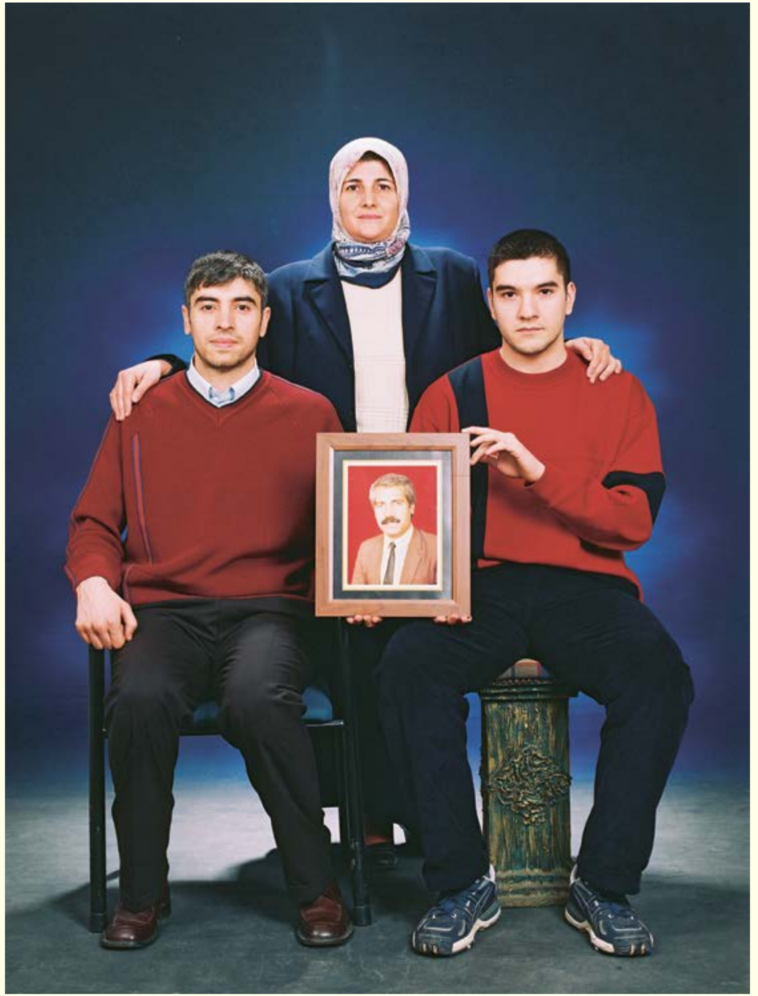


Über die Arbeit „Photograph" des Künstlers Cengiz Tekin

Sanatçı Cengiz Tekin'in "Fotoğraf" Çalışması Üzerine

Engin Sustam





Cengiz Tekin - *Photograph*. Fotoinstallation, 2014.

Dieser Text enthält eine Analyse des fotografischen Schaffens des Künstlers Cengiz Tekin. In seinen Werken trifft die kritische Sprache der aktuellen kurdischen Kunst auf den Geist des Widerstands, was die Fotos so politisch macht. Die Arbeiten zum Thema Kurdistan enthüllen einerseits die Beziehung zwischen der postkolonialen Situation, das soziale Trauma nach dem Krieg und die Mikropolitik. Während diese Werke die Krise der kulturellen Repräsentation und die politische Wahrnehmung der Vertreibung zutage fördern, kritisieren sie die maskuline Sprache der Kriegspolitik. Auf der anderen Seite enthüllen sie die Unterwerfungs- und Biopolitik

Metnimiz, sanatçı Cengiz Tekin'in *Fotoğraf* çalışması üzerine bir analizi barındıracaktır. Bu bağlamda Kürt Alanı'ndan çıkan güncel sanat pratiğinin eleştirel dili, direnişin ruhuyla buluşurken, yapılan işlerin politik olduğunu söylemek gerekir. Kürt Alanı'ndan çıkmış bu işlerin bir yandan postkolonyal durumla, savaş sonrası sosyal travmayla, mikro-politikayla ilişkisi; kültürel temsilin krizini, zorunlu göçün politik algısını deşip, savaş siyasetinin eril dilini eleştirirken; diğer yandan Roboski'de öldürülen kaçakçıları, üçüncü sayfa cinnet haberlerini, savaşın yarattığı nevrotik yarılmayı, intihar eden Kürt kadınların bedenlerine nüfuz etmiş toplumsal cinsiyet kalıplarını, parça-

im kurdischen Gebiet. Die in Roboski getöteten „Schmuggler_innen“, die „Schreckensmeldungen von Seite 3“ über Chaos und Familiendramen, den kriegsbedingten neurotischen Zwiespalt, die gesellschaftlichen Geschlechternormen, die die Körper der Frauen durchdringen, die Suizid begangen haben, die Grenzen und Nationen übergreifende Dynamik fragmentierter Erinnerungen, die traumatischen Erzählungen über in Polizeigewahrsam gestorbene Menschen, verbinden sie mit politischer Ästhetik.

Der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman beschreibt in seinem Essay „D'un ressentiment en mal d'esthétique“, ausgehend von Nietzsches Verständnis von „Ressentiment“, dass es sich beim Trend der heutigen Kunst um den „Zorn der schlechten Ästhetik“ gegen die perfektionistische Kunst handele. Diese Debatten bringen uns auf einige Mementi in der Kunstgeschichte, wie etwa die persönliche Tragödie des Künstlers, der Zeuge der Zerstörung des Kriegs wird, wie in Goyas Gemälde „Die Erschießung der Aufständischen“ (1814), oder in Picassos „Guernica“ (1937), das durch die Formalität der schlechten Zeichnungen die Bestialität gestaltlos macht. In der Zeit nach 1968 manifestierte sich in Europa eine künstlerische Haltung gegen gesellschaftlichen Druck, gegen Militarismus (Vietnam) und Faschismus.

Dies bedeutete die Enthüllung der Realität und lässt an die Situationistische Bewegung denken. Die Situationistische Bewegung ist Konzeptkunst, die kulturelle Ideologie und Bilder hinterfragt – Fluxus, Arte Povera – und viele weitere künstlerische Ansätze in sich fasst. Die Inhalte dieser neuen Kunstform nehmen ihre Gestalt durch die Politik des Begehrens an. Diese umfasst alle Erfahrungen und Momente aller Aspekte des Lebens. Diese Kunstform öffnet beim Erzählen von Krieg die Türen zu den Tragödien, Traumata

lanmış belleklerin sınır-aşırı ve ulus-aşırı dinamiğini, gözaltında kaybedilen insanların travma anlatılarını politik estetikle buluşturarak Kürt coğrafyasındaki derin devletin tahakküm siyasetini ve biyopolitikliğini de teşhir etmektedir.

Sanat tarihçisi Georges Didi-Huberman “Bir Hınçtan Estetik Kötülüğe” adlı makalesinde, Nietzsche'nin “hınç” kavramından yola çıkarak, bu durumun günümüz sanat eğilimi içinde mükemmel sanata karşı gelişmiş “kötü bir estetiğin hiddeti” olduğundan söz etmektedir. Aslında bu tartışma bizi sanat tarihi içindeki bir dizi hatırlatmalara yöneltmektedir: Goya'nın 1814'de yaptığı “Üç Mayıs Katliamı” resmindeki savaşın yıkıcılığına şahit olan sanatçının kişisel trajedisine, Picasso'nun 1937'de “Guernica'da” bozuk çizimlerle vahşeti şekilsizleştiren biçimselliğine, 1968 sonrası dönemde toplumsal baskıya, militarizme (Vietnam savaşı) ve faşizme karşı Avrupa sanatında gelişen sanatsal tavrın içine yerleşen gerçeğin teşhir edilmesine tanıklık eden Sitüasyonist Hareket'e, kültürel ideolojiyi ve imajları sorgulayan kavramsal sanata, Fluxus'a, Arte Povera'ya (Fakir Sanat) kadar yayılan farklı biçimlerdeki pek çok sanatsal yaklaşımları düşündürtmektedir. Dolayısıyla yaşamın bütün alanını kapsayan tecrübe ve anların arzu politikası etrafında biçimlenen yeni sanatsal formun içeriği, tekniğin gelişimi dahilinde oluşan dağınık ağlar-aktörler, aygıtlar ve sürekli hareket halinde kalan göçebe ilişkiler dolayımında savaşı anlatırken; trajediyi, travmayı ve kişisel tarihin kapılarını aralamaktadır.

Bu durum güncel sanatın bir dönemini aralarken, farklı taktik ve okumaları bir araya getirmekle birlikte, güncel sanatın göçebe ve kriz hallerini, seyahat ajandasını açımlayan deneysel sanatsal üretiminin antropolojik yaklaşımına dair bize geniş bir perspektifi de sunuyor. Sanat pratiği nesnel çevreye ve duruma göre yeniden oluşan bir tekniğe bürünürken, aynı zamanda iktidarın

und persönlichen Geschichten vor dem Hintergrund der durch die technologische Entwicklung erzeugten zerstreuten Netzwerke, Akteure und Apparate, sowie der in ständiger Bewegung verharrenden nomadischen Beziehungen.

Während dieser Zustand eine Phase der Gegenwartskunst offenlegt und verschiedene Taktiken und Lesearten zusammenbringt, die nomadischen und krisenhaften Zustände der Gegenwartskunst und deren Reisekalender darlegt, gibt das auch gleichzeitig Aufschluss über den anthropologischen Ansatz experimenteller Kunstproduktion. Die Kunstpraxis, die je nach objektivem Umfeld und Situation, eine sich regenerierende Technik anwendet, bekommt gleichzeitig in den Bereichen mehr Luft, die von der Staatsmacht ausgeschlossen oder „marginalisiert" werden. In der Zeit seit den 1960ern, in der die Kunst vor dem Hintergrund des deterritorialisierten Kapitalismus produziert und ausgestellt wurde, widmeten sich Praxen der zeitgenössischen Kunst, bzw. der heutigen Gegenwartskunst gleichzeitig Räumen und Ereignissen am Rande. Sie kreierte eine mikropolitische Sprache und Arbeit in den dortigen sprachlichen und visuellen Ghettos, oder in der städtischen Subkultur. Das Gedächtnis und die Subjektivierungsrituale dieser Bereiche, die Trauma, Tragödie und eine politische Sprache haben, werden im Zeitalter der Biennalen gleichzeitig als Kunstwerk und exotische Frucht wahrgenommen. Diese Situation dient politischen Künstlern, wie Cengiz Tekin, als kritische Lektüre. Der Künstler Tekin kritisiert einerseits radikal die Sprache, die aus der Entdeckung dieser Makroerzählung entsteht und deren Geist, der die ermittelten Gebiets- und Widerstandscodes verschlossen hält, wandelt aber andererseits die Rhetorik der Erinnerung an das Ghetto, aus dem er stammt, in ein politisches Kunstwerk um.

Wir sehen uns mit zwei unterschiedlichen Fra-

dışladığı ya da "marjinalleştirdiği" alanlarda daha çok nefes aldığını görüyoruz. 1960'lardan itibaren eğer eklemek gerekirse, güncel ya da çağdaş sanat pratiklerinin kapitalizmin yersiz yurtsuzlaştığı bir sahnede sanat eseri ve sergi dinamiğini oluştururken; aynı zamanda bu kenarda kıyıda duran mekana, olaya yöneldiğini ve oradaki dilin, görselin gettolarında, ya da kentin altkültürel alanlarında mikro-politik bir dil ve çalışma yapmaya başladığını söyleyebiliriz. Keza travmaya, trajediye ve politik dile sahip bu alanların hafızası ve özneleşme rituelleri bienal çağında sanat çalışmaları açısından vazgeçilmez egzotik meyve olarak da algılanabiliyor. Lakin bu durum, Cengiz Tekin gibi politik işler yapan sanatçılar açısından eleştirel bir okuma malzemesi de oluşturabilmektedir. Keza sanatçı Tekin, bir yandan tam da bu makro anlatının keşfi üzerine kurulu dilini, bulduğu alanı ve direniş kodlarını hapsetme ruhunu radikal bir şekilde eleştirirken, diğer yandan da içinden geldiği bu getto belleğinin retoriğini politik bir sanat eserine çevirebilmektedir.

O zaman iki farklı soru biçimiyle yüzleşmekteyiz. Bir sanat yapıtı şiddetin tarihine eğilirken biz bunu nasıl anlamalıyız? Sanatın içine dahil olduğu hiddetin ve kötülük estetitiğin biçimsel süreçlerini mikro-politik bağlamda nasıl okuyacağız? Bu sorular etrafında çok yönlü bir sanat durumu karşımıza çıkıyor, ama aynı şekilde bu durum sanatsal faaliyetin politik boyutuna eğilmemize de yardım ediyor.

Cengiz Tekin, belki de bu bağlamda politik estetiğin hiddetini yansıtmaya çalışan nadir sanatçılardan birisidir. Sanatçı, Diyarbakır'dan uzun bir zamandır sanat alanına dahil olurken, 90'ların savaş belleğinin yıkıntıları içinde büyümüş biri olarak, 2000'ler sonrası kuşağın içinde oluşturduğu sanatsal faaliyetini mağduriyet söylemi etrafında değil, tersine mikro-politik bir okuma üzerinden gerçekleştirmektedir. 90'lı yıllar, başından beri

gestellungen konfrontiert. Wie sollten wir es verstehen, wenn sich ein Kunstwerk der Gewaltgeschichte widmet? Wie können wir die, in Kunst implementierte Wut und Ästhetik des Bösen und ihre formalen Prozesse im mikropolitischen Zusammenhang lesen? Im Umfeld dieser Fragen tritt eine vielseitige Kunst hervor, aber diese Situation dient gleichermaßen dazu, die künstlerische Aktivität auf die politische Ebene zu bringen.

In diesem Zusammenhang ist Cengiz Tekin vielleicht einer der wenigen Künstler, der die Wut der politischen Ästhetik zu reflektieren sucht. Der Künstler, der lange Zeit Teil der Kunstszene in Diyarbakır war und in den 1990ern in den Ruinen des Kriegserinnerungen aufgewachsen ist, definiert sein künstlerisches Handeln in der post-2000er Generation nicht über den Opferdiskurs, sondern über das mikropolitische Verständnis seiner Kunst. Die 1990er sind von Anfang an, durch die alltägliche Intervention von Krieg und Gewalt, Szene eines traumatischen Gedächtnisses und des geistigen Zwiespalts. So sind seine Kunstwerke nicht nur wichtig zur Erinnerung an die unaufgeklärten Morde, mit denen die 1990er oft in Verbindung stehen, sondern tragen auch dazu bei, das kollektive Gedächtnis der damaligen Zeit kritisch zu lesen. Dies bezieht sich auf das fehlende Bewusstsein für das geschädigte Gedächtnis der kurdischen Gebiete, die von der 'Kultur von Mord und Blut' der Kriegsmaschinerie geformt wurden. Die Existenz und Lebensweise dieses Ortes, dessen Nächte und Alltag mit Überwachungstechnologie ausgerüstet wurden, ist bestimmt von der Abwesenheit der verstorbenen und verschleppten Menschen. Abwesenheit meint hier, dass sich das mörderische Netzwerk, in das Sie geboren werden, an dem Hass- und Gewaltapparat widerspiegelt, das es zuvor selbst erzeugte. Abwesenheit bedeutet, dass eine bekannte Person auf ungewisse Zeit nicht mehr zu sehen und zu hören ist – hier nimmt die Ge-

savaşın ve şiddetin gündelik hayata müdahale ettiği, travmatik bir hafızanın, ussal yarılmanın mekanıdır. Bu anlamıyla sanatçının bu çalışması sadece 90'ların algısı olan faili meçhul cinayetleri hatırlatması açısından önemli durmuyor, aynı şekilde dönemin toplumsal hafızasının eleştirel okumasına da katkı sunuyor. Savaş aygıtının cinayet ve kan kültürü üzerinden biçimlendirdiği Kürt coğrafyasının yaralı hafızasının bilinç-dışılığıdır. Bütün gecelerin ve gündelik hayatın kontrol teknikleriyle donatıldığı bu mekanda varlığın yaşama biçimi; kaybedilen, kaçırılan insanların yokluğuyla biçimlenir. Yokluk burada içine doğmuş olduğunuz cinayet şebekesinin yarattığı nefretin şiddet aygıtıyla kendini sınamasıdır. Yokluk tanıdığınız birinin herhangi belirsiz bir zaman ve mekan aralığında bir daha görülmemesi, duyulmaması anlamına gelirken, burada kaybolmanın tarihi sessizlikle biçimlenir.

Cengiz Tekin, *Fotoğraf* çalışmasında tam da bu sembollerin üzerinden ilerleyen şiddetin ve sefaletin iktidar teyakkuzuna yönelirken, yokluğun kayıp tarihine eğilerek, bir hafıza işçisi gibi toplumun kolektif diline yerleştirilmiş tahakkümün temsil mekanizmaları olan şiddeti ve korkuyu teşhir etmeye çalışır. Sanatçı bu çalışmasında güzel gösteren özneyi değil, şiddet pratiklerini teşhir eden parçalanmış öznenin dilsel odalarına yönelmektedir. Üç farklı fotoğraf yerleştirmesi üzerinden ilerleyen bu tarihin harici belleği, bize üç farklı zamanın algı siyasetini ve olağanüstü rejim pratiğini anlatmaya çalışır. Fotoğraflar arasında benzeşim ve uzaklaşma pratikleri; bir yandan Cumhuriyet'in yarattığı militarist belleğe gönderme yaparken, diğer yandan 90'ların gündelik rutinine dönüşen zorla kaybetme pratiğini, ölüme yaklaştıran trajedi anlarını resmediyor. Burada ironik bir siyasallıktan çok, absürd bir boyutun kişisel tarihi de gizlidir. Sanatçının amcasının üç farklı fotoğrafı, üç siyasal dönemi ve o dönemlerin

schichte der Verschollenen, durch die Stille, Gestalt an.

Während die Fotografie von Cengiz Tekin genau diese Symbole der Gewalt und des Elends der staatlichen Vigilanz beobachtet, enthüllt er – wie ein Gedächtnisarbeiter – durch Erfassung der verlorenen Geschichte der Abwesenheit, wie die Repräsentationsmechanismen der Herrschaft – Gewalt und Schrecken – in die kollektive Sprache der Gesellschaft eintraten. Der Künstler bezieht sich in diesem Werk nicht auf das verschönernde Subjekt, sondern auf die sprachlichen Räume des fragmentierten Subjekts, wodurch die Gewaltpraxen ans Tageslicht kommen. Die äußere Erinnerung dieser Geschichte schreitet über die Verortung drei verschiedener Fotografien voran und versucht uns die Wahrnehmungspolitik der jeweiligen Zeitabschnitte und die Praxis des Notstandregimes zu erzählen. Die Analogien und Divergenzen zwischen den Fotografien beziehen sich einerseits auf das militaristische Erbe der Republik, andererseits veranschaulichen sie, die in den 1990er Jahren zur Normalität gewordenen, erzwungenen Verluste und die tragischen, todesnahen Momente. Hier ist nicht so sehr eine politische Ironie, sondern die persönliche Geschichte in diesen absurden Dimensionen versteckt. Die drei unterschiedlichen Bilder des Onkels des Künstlers zeigen drei politische Phasen und ihre politische Auslegung. Der Protagonist auf den drei Fotografien ist der Onkel selbst.

Cengiz Tekin bezieht sich mit dem dritten und schlagkräftigsten Bild auf die Mikrogeschichte seines Onkels, der durch einen ungelösten Mord starb und reflektiert somit die Gewalt des Staates in unser Gesicht. Das zweite Bild bezieht sich auf die in den 1970er Jahren unter Soldaten beliebten Erinnerungsfotos und vermittelt den Schmerz im Kontext dieses republikanischen Symbols. Das erste und zweite Foto sind keine Fiktion. Sie sind

politik okumalarını ele vermektedir. Üç fotoğrafın pratagonisti amcanın kendisidir.

Örneğin vurucu olan üçüncü fotoğrafta sanatçı Cengiz Tekin, faili meçhul cinayetle kaybedilen amcasının mikro-tarihine eğilirken, devletin şiddetini yüzümüze yansıtır. İkinci fotoğrafta ise 70'lerde askeri alanda moda olan anı-hatıra fotoğrafına yönelirken, bir acıya cumhuriyetin sembol anlatımı dolayımında eğilir sanatçı. Birinci fotoğraf ikincisi gibi kurgu değildir. Gerçekliğin tescilidir. Birinci fotoğraf siyah beyaz form üzerine yerleştirilmiş eski aile fotoğrafıdır. Aile fotoğrafı bir bellek taraması olarak kendini gösterir. Keza amca, abi ve ailenin diğer fertleriyle hatıra fotoğrafı çektirir ve hafıza ailenin fotoğraf albümüne yerleştirilir.

İkinci fotoğraf siyah beyaz 70'lere ait formlarla döşenmiş, militarist mekanın içinde çektirilen hatıra foroğrafıdır. Askerliğin Türkiye'de zorunlu olduğunu düşünürsek, bu militarist mekanın nasıl bir hayat deneyimine sokulduğunu, o travma mekanında başlayan "dostlukların" bütün bir erkeklik yaşamını etkilediğini kanıksamak gerekir. Bir "iyileştirme", "normalleştirme" mekanı olarak askerlik, devletin ve patriyarkal şiddetin cevap bulduğu tek gerçeklik alanıdır. Ödipal erkekliğin paylaşım mekanında yaratılan kahramanlık hikayeleri, bütün bir hayatı kapsayan sembolik şiddetin diline de dönüşebilmektedir. Ama askerlik, eşcinseller gibi herhangi bir Kürt için de travmanın beşiğidir. Orası sadece erkekliğin sınandığı yer değildir, aynı zamanda Kürt mikro-kimliğin sömürgeyle karşılaşırken yaşadığı çıplak tahakkümün de açık adresidir. Bundan dolayı ikinci fotoğraf önemlidir. Keza, fotoğrafta askere giden amcanın Cumhuriyet'in "kurucu öznesi" olan Atatürk'ün resmiyle poz vermiş halini görürüz. Asker amcanın hatıra defteri gibidir bu fotoğraf. Fotoğraftaki kişiler tamamen gerçektir, kurguya yer yoktur. Aynı zamanda aydınlanmacı Cumhuriyet'in, askerliğin,

reale Aufnahmen. Das erste ist ein altes Familienbild in Schwarz-Weiß. Dieses Familienfoto wirkt wie ein Erinnerungsscan. Der Onkel lässt ein Erinnerungsfoto mit dem großen Bruder und weiteren Familienmitgliedern machen. Dieses Andenken wird ins Familienalbum gelegt.

Das zweite Foto ist schwarz-weiß und weist die in den 1970ern gewohnten Formen auf. Es ist ein Foto, das in einem militaristischen Raum entstand. Aufgrund der allgemeinen Wehrpflicht in der Türkei müssen wir uns daran gewöhnen, dass die Armee zu einer Lebenserfahrung wird, und dass die „Freundschaften“ an diesem militaristischen Ort ein ganzes Männerleben beeinflussen. Der Militärdienst als Ort der „Verbesserung“ und „Normalisierung“, ist der Raum in dem die Gewalt des Staates und des Patriarchats verwirklicht werden. Die Heldenerzählungen, die im gemeinsamen Raum des ödipalen Mannes entstehen, können sich zur Sprache der symbolischen Gewalt wandeln. Das Militär ist die Wiege des Traumas, sowohl für Kurd_innen, als auch für Homosexuelle. Es ist nicht nur der Ort, wo Männlichkeit getestet wird, sondern auch die Adresse, wo die ausgebeutete kurdische Mikroidentität auf die nackte Herrschaft trifft. Aus diesem Grund ist das zweite Foto wichtig. Wir sehen darin, wie der zum Militär eingezogene Onkel mit dem Bild von Atatürk posiert, dem „Gründersubjekt“ der Republik. Dieses Bild ist wie ein Tagebuch für den Onkel. Die Menschen im Foto sind komplett echt, es gibt keinen Raum für Fiktion. Gleichzeitig erscheint das Symbol der aufgeklärten Republik, des Militärs, der patriotischen Pflicht und Kultfigur der Republik, „Gründungsvater“ Atatürk. In zivil gekleidet wird er in dieser militaristischen Umgebung zum gewöhnlichen, freundschaftlichen Akteur.

Im dritten und letzten Foto begegnen wir nun dem Gesicht des 'tiefen Staates'[1] und der mili-

zorunlu vatan görevinin kurgulanış sembolü olan Cumhuriyet'in kült figürü "kurucu önder" Atatürk, sivil elbisesiyle bu militarist ortamda arkadaşlığın sıradan aktörüne dönüşür.

Üçüncü ve son fotoğrafta ise artık derin devletin ve militarist gerçekliğin yüzüyle karşılaşırız. Son sahne olarak tasarlanan bu fotoğraf diğerlerine göre kurgu olsa da, hipergerçekliği resmetmesi açısından toplumsal hafızanın yeri gibi durur ve bizi 90'ların karanlık hafızasına, devletin şiddet aygıtı haline gelen gözaltında kayıplara yönlendirir. Son fotoğrafda gözaltında kaybolan amcanın eşi ve çocukları birlikte bir stüdyo sahnesine yerleşerek fotoğraf çektirirler. Atatürk yerine onunla fotoğraf çektiren amcanın fotosu yer değiştirir. Ama bu sefer amca sıradan kahraman değildir, bedeni ölüme yatırılmış faili meçhul bir aktördür. Bu hatıra fotoğrafını sanatçı kurgular, ikinci fotoğrafla aynılaşan bir kadrajla işleyerek ele alır ve böylece amcanın fotoğrafı Atatürk'ün fotoğrafıyla yer değiştirir. Bir yandan Cumhuriyet'in kurucu öznesiyle çekilen hatıra fotoğrafı belleğimizi kaplar, diğer yandan aynı Cumhuriyet'in tahakküm rejimleri tarafından kaybedilen bir Kürt aktivisti amcanın hatıra defteri, ailenin aktörleri tarafından stüdyoda yapılan kurguyla yeniden işlenir. Tarih ve zaman ikiye bölünür.

Fotoğraf çalışması iç savaş koşullarında yaşanan vahşetin kirli tarihine yönelirken, bize acıma ve üzülme duygusunu vermez, tersine sersemletici bir biçimde şiddete karşı haykırışın perspektifini algılamamızı sağlamaya çalışır. Fotoğrafların içine yerleşen farklı kompozisyon ve figürler kuşkusuz duygulanımın kolektif sözcelemi (collective assemblages of enunciation) olarak, gerçekliğin yüzümüze vuran kirli evreleri, olağanüstü hal rejim pratiklerinin yaşamı düzenlemeye yönelik pornografik şiddetidir. İktidarın kitleleri sindirmek için derin devletin aygıtlarıyla uyguladığı şiddetin yasası haline gelen gözaltında kayıplar ya

taristischen Wirklichkeit. Das Foto, als letzte Szene konzipiert, ist zwar im Gegensatz zu den anderen Bildern Fiktion, stellt sich aber durch die Visualisierung von Hyperrealität wie ein Ort des kollektiven Gedächtnisses dar. Es führt uns in die düstere Erinnerung der 1990er, zu den im Polizeigewahrsam, im Apparat der Staatsgewalt Verschollenen. Im letzten Foto sehen wir, wie Frau und Kinder des verschwundenen Onkels sich im Fotostudio aufstellen und ablichten lassen. Das Foto des Onkels ersetzt das Bild von Atatürk. Aber dieses Mal ist der Onkel nicht einfach ein gewöhnlicher Held, sondern ein Akteur eines ungelösten Falles, dessen Körper tot ist. Der Künstler manipuliert dieses Erinnerungsfoto und bearbeitet es mit einem Diopter, um es dem zweiten Foto anzugleichen. So ersetzt das Foto des Onkels das Foto von Atatürk. Einerseits belegt es unserem Gedächtnis, was mit dem Gründersubjekt der Republik gemacht wurde; andererseits wird das Tagebuch des Onkels, des kurdischen Aktivisten, der durch das Regime der gleichen Republik verschwand, im Studio mit den Familienakteur_innen wiederaufbereitet. Geschichte und Zeit brechen auseinander.

Während sich diese fotografische Arbeit auf die schmutzige Geschichte des brutalen Bürgerkriegs bezieht, vermittelt sie uns nicht Mitleid und Trauer, sondern bringt uns in verworrener Weise dazu, die Perspektive des Aufschreis gegen die Gewalt wahrzunehmen. Die Kompositionen der Fotos und die Figuren als kollektiver Ausdruck der Betroffenheit lassen die Wirklichkeit gegen unsere Gesichter prallen. Die Praxen des Notstandsregimes sind die pornografische Gewalt, die das Leben ordnet. Die Staatsmacht veranlasste, zusammen mit dem Apparat des 'tiefen

da faili meçhul cinayetler, tarihsel bir hafıza pratiği olarak hegemonyanın kendini var etme yeri ve karşısındakini, ötekini sonsuz reddetmenin makro dili ve siyasetidir.

Cengiz Tekin'in bu çalışması sadece belirli eklektik sorunları ele almıyor, olağanüstü rejim algısının siyasal tarihini de deşiyor. Bu kapsamda 1980 darbesi ve 1990 savaş yılları sonrası yaşanılan sosyal travmanın belleği sadece zorunlu politik göçle birlikte ortaya çıkmıyor, gözaltında kayıplarla kendini belli ediyor. Belki de bu çalışma bir temsilden çok, Diyarbakır'ın gündelik hayat formlarına işlemiş cinayet ve kan kültürünün siyasal okuması olarak okunmalıdır. Bu sıradan kimlik sorunsalının analizi değil, savaş içindeki bir yaşamın mikro-belleğinin temel eksenlerinden biri olan gözaltında kayıplara, kontrol rejimlerine ve iktidarın cinayet kültürüne yönelik bir hafızayı deşmek ya da patoloji içindeki üsluba dahil olan kimliğin erozyonlarından bahsetmektir. Cengiz Tekin'in zamanın anlatısının ve kavramların neye ve kime göre oluştuğunu sorgulayan, "sözde" bir halk, "sözde" bir dil olanın durumuna yönelik kişisel tarihi, kolektif bir hafızanın toplumsal tarihine dönüşüyor. Bu yerleştirme 90'larda yaratılan üçüncü sayfa haberlerinin şiddet algısına gönderme yaparken, sıradanlaştırılmış ve inceltilmiş savaşın sefalet tarihini de deşmemize olanak sunan bir yaklaşımı görsellemektedir.

Sanatçı Cengiz Tekin kişisel tarihinden çıkış yaparak Kürt coğrafyasında her adresin tanık olduğu şiddetin eril tarihine eğilirken, sadece amcasının yaşadığı siyasal trajediye eğilmez, eleştirel bir dille o patetik öznenin oluşturduğu şiddetin olağanüstü hal ritüellerine de yönelir. Kişisel tarih bir halkın politik davasına dönüşürken, kırılgan olan o halkın kendini anlamlandırmasına, ifade etmesine dönüşür. Burada hiddetin kötülüğün estetiğine bürünerek şekillendiği, devlet aygıtının şiddetine cevaben oluşan "sanatsal şiddetin" (viö-

Staates'[1], das Verschwinden von Menschen in Polizeigewahrsam und die Durchführung ungelöster Morde, um das Aufbegehren der Massen zu ersticken. Das Gesetz war die Gewalt. Die Hegemonie erhält sich selbst. Politik ist die Makrosprache für die endlose Abweisung des Anderen durch den Staat.

Das Werk von Cengiz Tekin greift nicht nur vielseitige Probleme auf, sondern gräbt auch die politische Vergangenheit des Notstandsregimes aus. Wir erinnern uns an das soziale Trauma nach dem Putsch 1980 und in den Kriegsjahren der 1990er, nicht nur an die Vertreibung, sondern auch an die in Gewahrsam Verschollenen. Vielleicht sollten wir dieses Werk nicht als Repräsentation, sondern als politische Auslegung der 'Kultur von Mord und Blut' verstehen, die sich in den Alltag von Diyarbakır eingewoben hatte. Dieses Werk ist nicht einfach eine Analyse der Identitätsfrage. Es gräbt in einem Gedenken an die in Gewahrsam Verschollenen, des Kontrollregimes und der Mordkultur der Staatsmacht, der Hauptachsen des Mikrogedächtnisses vom Leben im Krieg. Diese Arbeit erzählt von der „Erosion der Identität“, einem pathologischen Fachbegriff. Cengiz Tekin hinterfragt, für was und für wen die damaligen Diskurse und Begriffe entwickelt wurden und meint damit eine Situation, in der es das „sogenannte“ Volk, die „sogenannte“ Sprache gibt. Die persönliche Geschichte wird zur gesellschaftlichen Geschichte eines kollektiven Gedächtnisses. Diese Verortung bezieht sich auf die Wahrnehmung von Gewalt bei den „Meldungen von Seite 3“, die in den 1990ern entstand. Er visualisiert einen Zugang, der uns ermöglicht die

1. Anm. d. Red.: Der Begriff des „tiefen Staates“ meint den gemeinhin bekannten Staat im Staate (Geheimdienste/Geheimorganisationen), der durch reaktionäre Kräfte gelenkt und zum Machtausbau mit terroristischen Mitteln missbraucht wird.

lence artistique) peltekli diline şahit olmaktayız. Fotoğraflar arasındaki dinginliği anlatan, imgesel plastik anlatı gibi duran çalışmada, savaşın yarattığı patetik yanılgının boşalmışlığını, toplumsal trajedinin ruh hallerini görebilmekteyiz.

Fotoğrafların içinde işlenen hüzün ve trajedi; herhangi bir olayı değil, sistemin absürd tarihini deşen bir ilişkiselliğe girerek, aslında olağanüstü hal iktidarının insanın yaşamını hangi ölçülerde ihlal ettiğini sorunsallaştırmaktadır. Lakin cinayet ve kayıp anlatısı şiddetin sefil geleneği üzerinden kamusallaşırken yaşamı işgal eden disiplin ve düstur dilinin, tahakküm siyasetinin, savaş aygıtlarının yarattığı patetik zamanlara bölünmekteyiz. Bugün savaş mevsimi içinde büyüyen bütün çocukların yaşadığı bu kurumsal eril şiddetin ruh hali; bize yalnızca şiddetin boyutlarını sunmaz, yaşamı tehdit eden ehlileştirme mekanizmalarının tehditkar söylemini de deşmemize yardım eder. *Fotoğraf* çalışması savaşın ve kurumsal şiddetin yıkıcılığını anlatırken, şiddetin diliyle örülmüş sömürge kültürünün tahribatını transparan hale getirip, aynı anormallik ve normallik süreçlerini başka bir hiddetin mikro-tarihi üzerinden yeniden karakterize etmektedir. Fotoğrafların toplumsal trajediyi anlatma biçimi, zaman ve mekanın yersizleştirilmesindeki öznel seçim oldukça etkilidir. Açık mekan olan askeri bir alandan kapalı mekana, bir stüdyo ortamına kayan kurgunun simülatif etkisi, ölme ve öldürme üzerine yönelen kısa bir tarihin dehşetini hafızaya yerleştirir. Sanatçı şiddetin kaynağına, simgesel güç ilişkilerine eğilirken, öldürülenlerin güncesini tutar ve derin devletin kurumsal şiddetinin görsel vahşetine tanık olmamızı sağlar.

Son olarak şunu eklemek gerekirse, sanatçı Cengiz Tekin'in ele aldığı bellek-zaman kavramsallaştırması, bir hafıza taraması olarak soykütüksel (geneologist) bir yoklamayı ele verirken, özellikle hafızanın toplumsal ve siyasal krizini anlatma-

Elendsgeschichte des verharmlosten Krieges ans Tageslicht zu bringen.

Während der Künstler Cengiz Tekin, von der persönlichen Geschichte ausgehend, die maskuline Geschichte der Gewalt berührt, die an jeder Stelle in Kurdistan bezeugt werden kann, berührt er nicht nur die politische Tragödie des Onkels, sondern erfasst auch mit einer kritischen Sprache, die Notstandsrituale der Gewalt dieses pathetischen Subjekts. Als die persönliche Geschichte zur politischen Angelegenheit eines Volkes wird, wird das zerbrechliche Volk zu einem Volk, das sich selbst interpretiert und ausdrückt. Hier werden wir Zeug_innen, wie sich die Wut in die Ästhetik des Bösen einhüllt und als Antwort auf die Gewalt des Staatsapparats zur lispelnden Sprache der „künstlerischen Gewalt" (violence artistique) wird. Die Arbeit, welche die Totenstille zwischen den Fotografien beschreibt und wie eine plastische Erzählung wirkt, zeigt uns die Entleerung des pathetischen Irrtums vom Krieg und das Seelenleben der gesellschaftlichen Tragödie.

Trauer und Tragödie in den Fotos wollen nicht irgendeine Situation problematisieren, sondern die Notstandsregierung und ihre Verletzung menschlichen Lebens. Eine Relationalität wird hergestellt, die absurde Geschichte des Systems enttarnt. Aber während die Erzählungen von den Morden und Verschollenen öffentlicher werden, treten wir in pathetische Zeiten ein, die unser ganzen Leben dominieren, erzeugt durch die doktrinäre Disziplinarsprache der Machtpolitik und des Kriegsapparates. Heute zeigt uns das Seelenleben aller Kinder, die im Krieg aufgewachsen sind und diese institutionalisierte maskuline Gewalt erlebt haben, nicht nur die Dimensionen von Gewalt, sondern hilft uns die bedrohliche Rhetorik der Domestizierung aufzudecken. Während dieses fotografische Werk die Zerstörung aufgrund des Krieges erzählt, macht es die Zerstörung durch

sı açısından da önemli bir siyasal araç önümüze koymaktadır. Savaşın belleği felaketi anlatırken, *Fotoğraf* çalışması üçlü yerleştirmesiyle neredeyse bizi siyasal iktidarın şiddeti güncelleyen düzenleyici diliyle karşılaşmamızı sağlıyor. Tekin'in çalışması; genişleyen ve tekrar eden zamanın içinde kaybolan hatıra ve hafızayı panaromik şekilde anlamlandırırken, orada oluşan hafızanın duygulanımları ve aktardığı siyasal kodlar ortak hissedişler arasında zaman ve mekan üzerinden bağlar kurmamızı sağlıyor. Sanatçı yaşama müdahale eden devlet aygıtının şiddet projesini çıplaklaştırmaya çalışırken; semboller, zamansal-duyumsal ritimler ve kurgu üzerinden belirgin bir biçimde ilişkilenmemizi sağlıyor. Ve burada politik bir sergileme olarak hafıza; direnişin yeniden elde edildiği kehanetin habercisi, yerleşik despotik dille oynayan mikro-sözcelemin (micro-enunciation) görselliği olarak ifadeleniyor.

Engin Sustam - İstanbul Arel Üniversitesi sosyoloji bölümünde akademisyendir. Güncel sanat ve edebiyat dergilerinde politik felsefe odaklı sanat eleştirisi yazmaktadır.

Ausbeutung transparent und charakterisiert die gleichen Abnormalitäts- und Normalitätsprozesse über die Mikrogeschichte der Wut der Anderen. Die Erzählform des gesellschaftlichen Traumas, sowie die subjektive Wahl der Entortung von Zeit und Raum ist beeindruckend. Der simulative Effekt der Fiktion, erzeugt durch den Übergang von einem offenen Ort – dem Militär – zu einem geschlossenen Raum – einem Fotostudio -, verortet den Schrecken einer kurzen Geschichte über das Sterben und Morden. Der Künstler berührt den Ursprung der Gewalt, nämlich die symbolischen Machtverhältnisse, und führt das Tagebuch der Ermordeten. Er lässt uns somit Zeug_innen der visualisierten Brutalität der institutionalisierten Gewalt des 'Staates im Staate' werden.

Zum Schluss sollte noch hinzugefügt werden, dass Cengiz Tekins Konzeptualisierung von Zeit und Erinnerung eine genealogische Abfragung preisgibt. Er liefert uns darüber hinaus ein wichtiges politisches Mittel, besonders durch die Erzählung von der gesellschaftlichen und politischen Krise des Gedächtnisses. Während die Kriegserinnerungen von der Katastrophe erzählen, lässt uns die dreiteilige fotografische Arbeit beinahe der gewaltsam ordnenden Sprache der politischen Macht begegnen. Tekins Arbeit versinnbildlicht, wie ein Panorama, die verlorene Erinnerung in einer ausgeweiteten und sich wiederholenden Zeit. Die dort entstehende Affektivität des Gedächtnisses und die überlieferten politischen Codes lassen uns zwischen den gemeinsamen Empfindungen Verbindungen zu Zeit und Raum herstellen. Der Künstler versucht das Gewaltprojekt des intervenierenden Staatsapparates zu enthüllen. Durch Symbole, zeitlich-sinnliche Rhythmen und Fiktion setzt er uns damit in Bezug. Hier finden wir Gedächtnis als politische Zurschaustellung; als Vorbotin der Prophezeiung, dass der Widerstand wieder zurückgewonnen wurde, als Visualisierung der Mikro-Artikulation (*micro-enunciation*), die mit der eingebürgerten, despotischen Sprache spielt.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Engin Sustam ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Fakultät für Soziologie an der Arel Universität İstanbul. Er schreibt Kunstrezensionen mit dem Schwerpunkt politische Philosophie für zeitgenössische Kunst- und Literaturzeitschriften.



Bericht zur aktuellen Kunst in Diyarbakır

Güncel Sanat Diyarbakır Raporu

Şener Özmen



Şener Özmen - *Flag*. Foto, 2010.

Zur Einführung...

Der vorliegende Bericht setzt sich mit den wenigen Akteuren einer aktuellen, in den 2000er Jahren in Diyarbakır entstandenen Kunstbewegung und den aus ihr hervorgegangenen reflexiven Produktionen auseinander, die sich von den Praktiken zeitgenössischer Kunst in Megastädten wie Istanbul, Ankara oder Izmir unterscheiden. Die Werke, von denen hier die Rede ist, wurden zum Großteil zunächst in Museen und Galerien in Westeuropa ausgestellt und erst dann in der Türkei. Der folgende Bericht ist in seinen Hauptzügen im Rahmen einer elfwöchigen Rei-

Başlarken...

Elinizdeki rapor, Diyarbakır'da 2000'li yıllar ile birlikte başlayan bir güncel sanat hareketlenmesinin 'sınırlı' sayıdaki aktörlerine ve bu aktörlerin, İstanbul, İzmir ve Ankara gibi mega-kentlerin çağdaş sanat pratiklerinden farklı olarak ortaya koydukları, büyük bir bölümü Türkiye'den çok önce Batı Avrupa'daki müze ve galerilerde sergilenmiş, yine sınırlı sayıdaki *refleksif* üretimlerine ayrıldı. Ana hatlarıyla bu okumalar, benim 2011 yılı başlarında, DSM'nin (Diyarbakır Sanat Merkezi) galerisiz yeni mekânında ve yeni sürecinde, direktörü Övgü Gökçe'nin de önerileri ve görüş-

he von Treffen zum Thema „Praktiken aktueller Kunst in Diyarbakır" („Diyarbakır'da Güncel Sanat Pratikleri") entstanden, die ich zu Beginn des Jahres 2011 im neuen, galerielosen Raum des Kunstzentrums Diyarbakır (Diyarbakır Sanat Merkezi, DSM) für den Nachwuchs, für Neugierige, Unzufriedene, Streiterprobte und Skeptiker eröffnet habe. Die Direktorin Övgü Gökçe hat mich hierbei mit ihren Ansichten und Vorschlägen unterstützt.

Im Laufe der Treffen haben wir gemeinsam die Erfahrung gemacht, dass der anfängliche, aufregende Andrang nach und nach abnimmt und die Teilnehmerzahl gegen Ende hin stark zurückgeht; dass die wissenschaftlichen Vorurteile und Zweifel anderer kreativer Geister (von mehr oder weniger amateurhaften Fotografie-Künstlern, Bachelorstudenten der Malerei und einigen unglücklichen, Kunst produzierenden Menschen) gegen die Gruppe, die sich „Aktuelle Künstler" („Güncel Sanatçılar") nennt, seit ihrer ersten Ausstellung *Art and the City* von 2001 fortbestehen; dass weder Treffen wie diese noch Ausstellungen ausreichen, um mit Zweifeln und Vorurteilen zu brechen und die Anfeindungen und die bestehende Uneinigkeit zu beseitigen. Was nötig ist, ist nicht so sehr eine Vereinigung der Kräfte, sondern vielmehr eine Trennung.

Kurz bevor sie den Raum verließ, nannte nach der letzten Sitzung ein Mädchen aus Batman, die angab, Studentin der Malerei zu sein – ich erinnere mich nicht an ihren Namen –, den Grund für ihre Teilnahme an den Treffen: „Diese Dinge werden uns nicht beigebracht!". Das wusste ich ohnehin und ich wusste auch, dass das, was im Fach Kunstgeschichte nicht beigebracht wurde, von den Professoren nicht unterstützt werden würde, die ihre Studenten immer gewarnt hatten, die aktuelle Kunst stehe weniger der Kunstgeschichte (der Geschichte der Malerei) nahe, son-

leriyle ardıllar, meraklılar, küskünler ve şüpheciler için başlattığım '*Diyarbakır'da Güncel Sanat Pratikleri*' üst başlıklı, ancak başlıkla sınırlı kalmayan ve 'on bir hafta' süren bir dizi buluşmadan çıktı diyebilirim. Bu zaman zarfında, ilk buluşmadaki heyecan verici kalabalığın peyderpey azaldığını, sonlara doğru katılımcı sayısının iyiden iyiye düştüğünü, kentteki diğer yaratıcı zihinlerin (amatör ve yarı-amatör fotoğraf sanatçıları, resim bölümü lisans öğrencileri ve sanat üreten mutsuz bir kaç kişi) '*Güncel Sanatçılar*' olarak bilinen kümelenmeye karşı, Diyarbakır'daki ilk sergileri olan *Art And The City*'den (2001) beri besledikleri akademik ön yargıların ve kuşkuların sürmekte olduğunu, bunu kırmanın biricik yolunun da bu tarz buluşmalar olmadığını, husumetin ve anlaşmazlığın ortak bir sergiyle ortadan kalkmayacağını, bir güçler birliğinden ziyade, güçler ayrılığına gereksinim olduğunu deneyimleyerek hep birlikte öğrenmiş olduk. Son oturuma tek başına katılan ve resim bölümü lisans öğrencisi olduğunu söyleyen - adını anımsayamadığım - Batmanlı bir kız, buluşmaya neden katıldığını söyleyivermişti kapıdan çıkmadan hemen önce; "Çünkü bize bunlar öğretilmiyor!" Ama bunu zaten biliyordum ve sanat tarihi derslerinde öğretilmeyen şeylerin, bir zaman sonra, güncel sanatın, sanat tarihinden çok (resim olarak sanat tarihi), siyaset tarihine (güncel sanatın Diyarbakır'daki özel durumuyla alakalı olarak) daha yakın olduğu konusunda öğrencileri sürekli uyaran ve güncel sanata bulaşmamaları gerektiğini söyleyen sevgili hocaları öncülüğünde başlatılacağını da.

Raporu, *Istanbul Art News* okurları için sadeleştirebilir miyim diye yeniden okuduğumda, bir anda kendimi *Ashabı-ı Kehf*'in *Yemliha*sı gibi, bir yerlere gidip geri dönmüş gibi hissettim ve müteakiben bu ülkede pek çok şeyin değişmiş olduğunu; sırasıyla tüm özgürlüklerin verildiğini, düşüncenin suç olmaktan mutlak bir şekilde çıkarıldığını, kadınların *fallik fallik* öldürülmediğini, pedofilinin

dern vielmehr der Politikgeschichte (im Kontext der besonderen Situation der aktuellen Kunst in Diyarbakır) und sie sollten sich aus dieser Bewegung besser raushalten.

Als ich den damals verfassten Bericht noch einmal las, um zu sehen, ob er sich in gekürzter Form für die *Istanbul Art News* eignen würde,[1] habe ich mich plötzlich wie Jamblichus von den Siebenschläfern gefühlt – als sei ich irgendwo hingegangen und wieder zurückgekommen. Und kurz darauf habe ich gedacht, dass sich vieles in diesem Land geändert hat; dass Freiheiten nach und nach eingeräumt werden und der Gedanke nicht länger ein Verbrechen ist; dass Frauen nicht ohne weiteres umgebracht werden; dass Pädophilie und Vergewaltigungen ein Ende haben; dass statt Rassismus eine harmlose Feindschaft gegen Ausserirdische herrscht und die Homophobie das Land verlässt; dass Bäume furchtlos Blüten treiben und sich Einkaufstempel in Tempel der Philosophie verwandeln; dass der Wunsch der Kurden nach einem Zusammenleben einen Gipfel erreicht; dass Kunstwerke, die zum Rekordpreis verkauft werden, nicht länger einflussreich sind und eine neue Ära der Kunstproduktion begonnen hat. Ich habe meinen Compagnons in der Höhle erzählt, was ich gesehen habe, und musste mit Trauer feststellen, dass sie mir nicht zuhörten und alles nichts weiter war als ein Traum.

Was die Treffen angeht, blieb ich meinem Programm treu. Ich sprach ausführlich über die Inhalte der kulturellen und künstlerischen Aktivitäten, über ihre Beziehungen zur lokalen Politik und ihre Überschneidungen mit der globalen Kulturindustrie in diesen verrückten Zeiten. Ich begann damit, eine „inoffizielle" Kunstgeschichte jenseits der üblichen Pfade zu schreiben. Ich sage

1. Der vorliegende Aufsatz wurde im Mai 2014 in den *Istanbul Art News* (Nummer 9) veröffentlicht.

ve tecavüzlerin sona erdiğini, ırkçılığın, yerini zararsız bir uzaylı düşmanlığına bıraktığını, homofobinin terk-i diyar eylediğini, ağaçların korkusuz yeşerdiğini ve AVM'lerin (Alışveriş Merkezi), D-AVM'lere, yani *Düşünce Alış Verişi Merkezleri*'ne dönüştürüldüğünü, Kürtlerin birleşme arzusunun tavan yaptığını ve tavan fiyatına satılan sanat yapıtlarının belirleyiciliğinin kalmadığı yeni bir sanat üretim çağına girmiş olduğumuzu, yanılsamalarıyla birlikte gördüm. Gördüklerimi, mağaradaki diğer sanatçı kardeşlerime hararetle anlattım ve beni dinlemiyor olduklarını ve aslında düş görmüş olduğumu üzüntüyle farkettim. Buluşmalara gelince, elimdeki programa sadık kalarak, başta Diyarbakır'daki kültürel ve sanatsal aktivitelerin içerikleri olmak üzere, yerelde siyasetle kurdukları ilişki ve bu ilişkilerin küresel kültür endüstrileriyle - tam da karşı olduklarını iddia ettikleri o çılgın zamanlarda - nereden/nerelerden buluştuklarını etraflıca konuşmuş, mevcut yol haritalarını yakarak, gayr-ı resmi bir güncel sanat tarihi yazımına girişmiştim. Gayr-ı resmi diyorum zira, kümelenmenin İstanbul nezdinde uzun bir dönem meşruiyeti olmadı ve tıpkı Cengiz Tekin'in 2003 yılında (bu tarih aynı zamanda kümelenmenin de çıkış tarihidir) küratörlüğünü Halil Altındere'nin yaptığı *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* sergisinde gösterilen *Sanatçının Sözde Portresi* adlı fotoğraf çalışmasında yansıttığı üzere, konu 'Güneydoğulu' sanatçılar, 'Doğulu' sanatçılar, 'Diyarbakırlı' sanatçılar olarak telaffuz edilen Kürt sanatçılar ve *anadil* tadındaki üretimleri olduğunda, bu *sözde-olma* durumunun, ileride bir tür ayrımcılığa gidebileceğini de göstermişti. Bir bakış açısına göre orada ne "portre" olabilecek kadar gelişmiş bir sanatçı ne de sanatçı çıkaracak denli gelişmiş bir "sanat ortamı" vardı ve Tekin'in sözde sanatçısı da, Calvino'nun *Agilulfo*'sunda olduğu gibi, tek kusuru varolmamak olan bir durumu işaretliyordu hayli eleştirel bir noktadan.

Bu oturumların hiçbiri akademik bir ders niteliği

bewusst „inoffiziell", denn im Umfeld von Istanbul hatte die Strömung lange Zeit keine Legitimität. Die Fotoarbeit *So Called Portrait of the Artist* (*Sanatçının Sözde Portresi*) von Cengiz Tekin, die 2003 (als der Zirkel entstand) in der von Halil Altındere kuratierten Austellung *I Am Too Sad to Kill You!* (*Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm!*) zu sehen war, hatte gezeigt, dass dieser inoffizielle Zustand in Zukunft zu einer Form der Diskriminierung führen kann – gerade dann, wenn es um kurdische Künstler geht, die als Künstler aus dem „Südosten", dem „Osten", aus „Diyarbakır" bezeichnet werden, und um deren Produktionen, die so fremd erschienen, wie die kurdische Muttersprache selbst. Man sagte, es gebe dort weder einen ernstzunehmenden Künstler, den zu porträtieren sich lohnen würde, noch eine „Kunstszene", die Künstler hervorzubringen vermag. Tekins „sogenannter" Künstler verweist, wie Calvinos *Agilulfo*, kritisch gesehen auf eine Situation, deren einziges Makel das Nicht-Dasein ist.

Keine unserer Sitzungen hatte den Charakter eines akademischen Seminars und ich hätte mir das auch nicht gewünscht. Ein Thema, das häufig zur Sprache kam, war die fehlende Präsenz kurdischer Künstlerinnen. Der Wunsch, es müsse mehr Künstlerinnen geben, die sich zur zeitgenössischen Kunst äußerten – Künstlerinnen wie Zeynep Erpolat aus Batman, die 2003 mit ihrem Video *Pitch* (*Zift*) an der Ausstellung *I Am Too Sad to Kill You!* teilgenommen hatte –, wurde mit jeder Sitzung dringender. Die künstlerischen Praktiken von Fatoş İrven und Aşkın Adan aus Diyarbakır in diesen Jahren korrespondierten mit einer Zeit, in der Akademikerinnen der gleichen Generation, über unterschiedliche kuratorische Kanäle, für mehr Sichtbarkeit von Frauen in der Kunst kämpften. Die in der Folge in Diyarbakır realisierten Ausstellungen und Produktionen (Bilder, Videos, Installationen), die behaupteten, der Identitätspornografie, die die Kunst der 90er

taşımıyordu ve bu benim de arzu ettiğim bir şey değildi. O vakitler sıklıkla dile getirilen hususlardan biri de, Kürt kadın sanatçıların varla yok arası halleriydi ve Halil Altındere'nin *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* sergisine Batman'dan *"Zift"* videosuyla katılan Zeynep Erpolat dışında, kendisini güncel sanat üzerinden ifade edecek başka isimler de olmalı sorusu, gün geçtikçe daha da şiddetlendi. Diyarbakır'dan Fatoş İrven ve Aşkın Adan'ın bu yıllardaki sanatsal pratikleri, aynı kuşaktan akademisyenlerin farklı küratöryel kanallar üzerinden sanatta görünürlük mücadelesi verdikleri bir döneme tekabül etti. Böylece 90'lı yıllar sanatını kasıp kavuran kimlik pornografisine, 2000'li yılların *network* tedhişçiliğine karşı, sanat tarihinin majör cephesinden yanıt vereceğini iddia eden - az da olsa umut beslediğim - Diyarbakır merkezli ardıl sergiler ve elbette üretimler (video, pentür, yerleştirme), 'üst' ve 'alt' kimliklerden sıyrılmanın o denli kolay ve tek sergiyle aşılabilecek bir durum olmadığını da kanıtlamış oldu. Sanatta kimlik belasının, tıpkı kimlik karşıtlığında olduğu gibi sorunlu bir ideoloji ihtiva ettiğini geç de olsa farkeden gençlerin bir kısmı geri çekilerek, güncel sanat sahnesini, *Birinci Dalga* sanatçılarının yaydığı ulus-ötesi enerjiye karşı, yerli-alternatif enerjiler arayan ve yavan işler üreten bir kuşağa terketti.

Kişisel bir mesele gibi algılanacaktı belki, ne ki, Diyarbakır'daki sanat eğitiminin ne durumda olduğunu, arada çalıştığım okula gönderilen stajyerlerden ve bu stajyerlerden sorumlu devlet adamlarının sanatsal görülerinden çıkarmak olasıydı. Kutsal kitap *Sanatın Öyküsü*'nün de gerisinde işleyen bir eğitim düzeneğiyle karşı karşıyaydım ve bu benim çözebileceğim bir sorun gibi durmuyordu. Büyük Sanat Tarihi, 60'lı yıllardan sonrasına bir türlü gelemiyor, işin sonraki süreçlerine postmodern politika, alternatif düşünce, liberter kımıldanışlar, anti-sömürgecilik, ulus-devlet paradigması, milliyetçilik, homofobik realite,

Jahre prägte, die Stirn zu bieten und auf den in den 90er Jahren herrschenden Terror des Networkings zu antworten – ich hatte Hoffnung auf sie gesetzt, wenn auch nur geringe –, zeigten, dass es alles andere als einfach ist, Sub- und Supraidentitäten abzustreifen, und dass Ausstellungen hierfür nicht reichen. Es haben sich manche der jungen Leute zurückgezogen, die (wenn auch spät) bemerkten, dass sowohl die Überthematisierung von Identitätskonflikten als auch die Ablehnung ihrer Thematisierung in den Künsten von fehlerhaften Ideologien geleitet sind. Sie haben die Bühne der aktuellen Kunst denjenigen überlassen, die in lokalen Energien eine Alternative sehen und banale Arbeiten produzieren, anstatt den Künstlern der ersten Welle zu folgen, deren Werke eine transnationale Energie ausstrahlten.

Ich konnte anhand der Praktikanten, die in der Kunstschule in Diyarbakır, in der ich unterrichtete, ausgebildet wurden, und anhand der künstlerischen Ansichten der für diese Praktikanten zuständigen Staatsmänner die Situation der Kunstausbildung persönlich nachvollziehen. Ich hatte es hier mit einem Bildungsplan zu tun, der unter dem Niveau lag, das das heilige Buch *Die Geschichte der Kunst* (*Sanatin Öykúsü*) festgelegt hatte – ein Problem, das für mich allem Anschein nach nicht zu lösen war. Die große Kunstgeschichte kam nicht über die 60er Jahre hinaus, denn postmoderne Politik, alternatives Denken, libertäre Bewegungen und Anti-Kolonialismus einerseits, das Nationalstaatsparadigma, Nationalismus, homophobe Realität, Anti-Humanismus und andere teuflische Ideen, die sich zunehmend ausbreiteten, andererseits wurden als Bedrohung für das zeitgemässe Leben und die zeitgenössische Kunstausbildung aufgefasst. Dies zeigte sich vor allem in Institutionen, die zwischen die bestehende Regierung und lokale politische Mächte gedrängt wurden; selbst in akademischen Einrichtungen, die – wie die Lehrgänge zu Malerei

anti-hümanizm ve diğer şeytani fikirler bulaştığından, yüzyılın altın vuruşları çağdaş yaşama ve çağdaş sanat eğitimine yönelik bir tehdit olarak algılanıyordu. Bu tehdit daha çok mevcut iktidar ile yerel siyaset arasında sıkışıp kalmış kurumlarda gözlemleniyordu ve resim eğitimi bölümleri gibi, terakkiperver geleneğine sıkı sıkıya bağlı akademik çatılar altında bile, iktidar lehine ciddi bir dönüşüm ve paylaşım mümkün olabiliyordu. Eğitim cemaatleşirken, sanat eğitiminin cemaatleşmemesi zaten olası değildi ve kurumsal eleştiri, sanata bakış veyahut yaklaşım biçimleri arasında cereyan ediyor gibi görünen, ama gerçekte iktidarın, muhalifmiş gibi davranan ulusalcı kliklerle giriştiği bastırma hareketinin içinden geliyordu ve burada ne güncel sanat ne de eleştiri yoktu, olmayacaktı da. Foucault'nun da hatırlattığı üzere; *iktidarın olduğu her yerde, iktidar uygulanmaktaydı* ve sonuç olarak Akademi[1] de, mevcut iktidarın resmi sanat tarihini vermekle yükümlüydü, daha fazlasını değil! Tuhaf olan da şuydu galiba; güncel sanat iktidardan uzaklaştıkça, küresel markete doğru geri geri gidiyordu ve bu durum, kısa süre sonra, akademik kariyer peşindeki pek çok taşralı gözüpek sanat adamını, güncel sanatın popüleritesine çekmiş, müteakiben her yerde güncel sanat sergileri, her yerde küratöryel girişler, her yerde "karşıt" veyahut "alternatif" etiketli etkinlikler türemişti. İsteyen herkes güncel sanata geçiş yapabilirdi, isteyen herkes kendisini küratör ilan edebilir ve beyin ölümü çoktan gerçekleşmiş sergilere imza atabilirdi.

Aktörlerden söz ederken, onların *Diyarbakır'da Güncel Sanat Pratikleri* cümlesinin oluşumundaki rolünden başlayarak, Diyarbakır'daki ilk sergileri olan *Art And The City*'ye, Çukurova Üniversitesi'deki resim eğitimi yıllarında katıldıkları ve bana göre Türkiye'de genç sanatın da öncülerinden biri

1. Sanat çevrelerinde Güzel Sanatlar Akademisi'nden kısaca Akademi olarak bahsedilir.

Şener Özmen – Güncel Sanat Diyarbakır Raporu

und Kunstgeschichte – an ihrer eher progressiven Tradition festhielten, kam es zu Transformationen und einem Austausch zugunsten der Regierung. Die Bildung wurde immer konservativer und auch die künstlerische Ausbildung wurde hiervon beeinflusst. Zwar erweckte die Kritik an Institutionen den Anschein, aus der Kunst zu kommen und sich hier zu verwirklichen, tatsächlich aber wurde sie von kemalistischen Cliquen formuliert, die von der Regierung unterdrückt wurden und sich wie Oppositionelle verhielten. In diesen Kreisen gab es weder aktuelle Kunst noch Kritik und es würde sie auch nie geben.

Wie Foucault gesagt hat, *gibt es kein Jenseits der Macht* und tatsächlich war die Akademie der schönen Künste mit nichts anderem beauftragt, als die von der bestehenden Regierung vertretene Version der Kunstgeschichte zu vermitteln! Das Merkwürdige war vermutlich, dass sich die aktuelle Kunst, je mehr sie sich von der Regierung entfernte, rückwärts in Richtung des globalen Kunstmarktes bewegte. Schon nach kurzer Zeit weckte sie das Interesse provinzieller, draufgängerischer Kunstleute, die das Ziel einer akademischen Karriere verfolgten. Sie wurde schnell populär und überall wurden Ausstellungen aktueller Kunst gezeigt, kuratorische Initiativen ergriffen und Veranstaltungen mit den Etiketten „oppositionell" und „alternativ" organisiert. Jeder, der wollte, konnte zur aktuellen Kunst übergehen. Jeder, der wollte, konnte sich zum Kurator erklären und seine Unterschrift unter Ausstellungen setzen, deren Gehirntod sich längst ereignet hatte.

Im Folgenden möchte ich auf die Entstehung des Ausdrucks „Praktiken aktueller Kunst in Diyarbakır" und die involvierten Akteure zu sprechen kommen: auf ihre erste Ausstellung *Art and the City* in Diyarbakır und die aufregenden Praktiken der *Jungen Aktivität* (*Genç Etkinlik*), an denen die Akteure während ihrer Malereiausbildung an der

olan *Genç Etkinlik*'lerin heyecan verici pratiklerine, buradan DAGS'ın (Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği) gerçekleştirdiği *Performans Günleri*'ne; Beral Madra, Ali Akay, Halil Altındere, René Block, Başak Şenova, Gülsen Bal'ın sergileriyle çeşitlenen barış öncesi sürece ve Diyarbakır-İstanbul, İstanbul-Avrupa sanat ayağının oluşumun aşamalarına nasıl gelindiğine, beni asıl endişelendiren meselelere (bu öyküdeki önemsiz katkımı dışarıda bırakarak) girmeden kısa da olsa değinmek isterim.

Tarihler...

2001

Diyarbakır Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'ndeki *Art And The City* sergisine Cengiz Tekin, Erkan Özgen ve Berat Işık katıldı. Erkan Özgen'in montajsız VHS videosu içerdiği şiddet sebebiyle tedirginlik yarattı. *Art And The City* Fırat'ın öte tarafı için önemsiz, beri tarafı için önemliydi ancak CV'lere geçmedi veyahut sonradan çıkarıldı.

2002

Ben askerdeyken *Plajın Altında: Kaldırım Taşları* sergisi açıldı, hem de Proje4L'de! Sergide Cengiz Tekin, Erkan Özgen ve Fikret Atay vardı. Erkan Özgen'in *Welat* isimli video çalışmasını, eleştirmen ve sanat yazarı Evrim Altuğ '*Vatanını Bekleyen Ressam*' başlığıyla Radikal'e taşıdı.

2003

Halil Altındere, *Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm* sergisini Proje4L'de gerçekleştirdi. Dananın kuyruğu burada koptu. *Road To Tate Modern* (Şener Özmen&Erkan Özgen), *Supermuslim* (Şener Özmen), *İsimsiz-Yorganlar* (Cengiz Tekin), *Karanlıkta Dans* (Berat Işık), *Zılgıt* (Fatma Akıcı), *Bang Bang* (Fikret Atay) bu kritik sergideydi.

Çukurova Universität teilgenommen und welche meines Erachtens eine Vorreiterrolle für die junge Kunst der Türkei gespielt haben; auf die vom *Verein interdisziplinärer junger Künstler* (*Disiplinlerarası Genç Sanatçılar Derneği, DAGS*) realisierten *Performance Tage* (*Performans Günleri*); auf die Zeit vor dem Waffenstillstand, die von den Ausstellungen von Beral Madra, Ali Akay, Halil Altındere, René Block, Başak Şenova und Gülsen Bal geprägt wurde, und darauf, wie die Routen zwischen Diyarbakır und Istanbul und zwischen Istanbul und Europa entstanden sind. Auf die Angelegenheiten hingegen, die mich persönlich besonders beunruhigen, werde ich nicht eingehen; meine eigene unbedeutende Geschichte werde ich aus der ganzen Sache raus halten.

Die Jahreszahlen...

2001

Cengiz Tekin, Erkan Özgen und Berat Işık nehmen an der Ausstellung *Art and the City* in der staatlichen Galerie für schöne Künste in Diyarbakır teil. Ein ungeschnittenes VHS-Video von Erkan Özgen sorgt aufgrund der enthaltenen Gewalt für Unruhe. Die Ausstellung erreicht lediglich diesseits des Flusses Euphrat Aufmerksamkeit und Bedeutung, sie wird nicht in die Lebensläufe der Künstler aufgenommen, oder später aus ihnen entfernt.

2002

Im Museum Proje4L wird die Ausstellung *Under the Beach: The Pavement* (*Plajın Altında: Kaldırım Taşları*) eröffnet, während ich gerade dabei bin, meinen militärischen Pflichtdienst zu leisten. Cengiz Tekin, Erkan Özgen und Fikret Atay beteiligen sich an der Ausstellung. Die Videoarbeit *Welat* von Erkan Özgen wird von dem Kritiker und Kunstautor Evrim Altuğ in der Zeitung

Balkan uçurumlarından düşmeden hemen önce, bir geçiş sergisi olarak *2.Tiran Bienali* geldi. Her iki sergi, küratörlüğünü René Block'un yaptığı *In Den Schluchten Des Balkan* (Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Almanya), sergisine linkler verdi ve bu linklerin açılmasında Vasıf Kortun, Halil Altındere ve Hüseyin Bahri Alptekin'in önemli katkıları oldu.

Diyarbakır'a gelince; bölgedeki kültürel hareketliliğin, 2004-2014 yılları arasında iki dönem Diyarbakır Büyükşehir Belediye Başkanlığı yapmış olan, sanatı, ve özellikle de güncel sanatı açılışlarda hiç yalnız bırakmayan Osman Baydemir döneminde canlandığını söylemeliyim. Ali Akay'ın *Dilin Gücü-I* sergisini *Mardinkapı*'daki *Keçi Burcu*'nda 18 sanatçıyla açtığı dönem, DSM (Diyarbakır Sanat Merkezi) açılalı bir yıl kadar olmuştu. Diyarbakır'da, İstanbul'dan katılacak sanatçılarla gerçekleştirilecek bir güncel sanat sergisi fikrini, Ali Akay'la, Ankara'daki bir söyleşisinde Berat Işık'la birlikte paylaşmıştık. *Dilin Gücü-II Minör Oluş* sergisi ise (2004), AB Genişlemeden Sorumlu Bakanı Günter Verheugen eşliğinde açılmış ve sivil polislerin yoğun ilgisiyle karşılaşmıştı.

Olmak ya da olmamak...

Geçen zaman içinde Türkiye güncel sanat sahnesinin, eş zamanlı olarak Batı Avrupa'daki sergilerin de vazgeçilmezleri arasına giren aktörlerinin (Erkan Özgen, Cengiz Tekin ve Berat Işık'tan sözediyorum) katettiği engebeli yol, kimilerince "uluslararası bir başarı öyküsü", kimilerince de *Kürt Sorunu*'na bağlı ve/veya bağımlı bir ilişkinin görsel kültürdeki tezahürü olarak çokça gösterildi, anlatıldı, aktarıldı. Kuşkusuz tariflemelerini daha ileriye götüren kesimler de oldu bu süreçte; sayısı bir elin parmaklarını geçmeyen - gerçekten de geçmiyordu! - Kürt orijinli güncel sanatçılar, özellikle uluslararası müzelerin-kolektörlerin yapıt-alım zamanlarında, pek çok şeyin yanı sıra,

Radikal unter der Überschrift *Der Maler, der auf seine Heimat wartet* (*Vatanını Bekleyen Ressam*) rezensiert.

2003

Halil Altındere realisiert im Proje4L die Ausstellung *I Am Too Sad to Kill You!*, die einen kritischen Moment markiert. Es werden *Road to Tate Modern* von Şener Özmen und Erkan Özgen gezeigt, *Supermuslim* von Şener Özmen, *Untitled – Blankets* (*İsimsiz – Yorganlar*) von Cengiz Tekin, *Dancer in the Dark* (*Karanlıkta Dans*) von Berat Işık, *Howl* (*Zılgıt*) von Fatma Akıcı und *Bang Bang* von Fikret Atay. Anschließend findet als Übergangsausstellung die zweite Tirana Biennale statt. Beide Ausstellungen stellen Verbindungen zu der von René Block kuratierten Ausstellung *In den Schluchten des Balkan* her, die im gleichen Jahr in der Kunsthalle Fridericianum in Kassel zu sehen ist. Vasıf Kortun, Halil Altındere und Hüseyin Bahri Alptekin tragen hierzu bedeutend bei.

Doch zurück nach Diyarbakır: Während der zwei Regierungsperioden (2004–2014) von Osman Baydemir, des Bürgermeisters von Diyarbakır, der die Kunst und insbesondere die aktuelle Kunst nie im Stich gelassen hat, werden die kulturellen Bewegungen in der Region lebendiger. Als Ali Akay 2003 am Stadttor *Mardinkapi Keci Burcu* die Ausstellung *The Force of Language – I* (*Dilin Gücü – I*) eröffnet, in der Werke von 18 Künstlern zu sehen sind, feiert das DSM sein erstes Jubiläum. Berat Isik und ich hatten Ali Akay unsere Idee, in Diyarbakır eine Ausstellung für aktuelle Kunst mit Künstlern aus Istanbul zu zeigen, bereits im Rahmen einer Podiumsdiskussion in Ankara mitgeteilt. 2004 wird in Begleitung des EU-Erweiterungskommissars Günter Verheugen die Ausstellung *The Force of Language – II: Becoming Minor* (*Dilin Gücü – II Minör Oluş*) eröff-

yeterince Türk olmamakla da suçlanmış, alımların ise, estetik hassasiyetlerden ziyade, “siyasi alımlar” olduğu öne sürülmüştü. Öte yandan, işlerin yeterince Kürt olmadığını, orada ve burada sergilenen ve talep gören videoların veyahut fotoğraf çalışmalarının Kürt halkının realitesinden uzak olduğunu, bu tür bir sanat anlayışının tehlike arzettiğini savunanlar da çıktı. Her iki bakış açısı da, adı geçen sanatçılar uluslararası lige çıktığında, işleri önemli müzelere, koleksiyonlara girdiğinde, kendilerinden bir ekol olarak sözedilmeye başlandığında, hafiften ivme kaybetti ancak, ne kız tarafının uyarıları, ne de oğlan tarafının kuşkuları tam anlamıyla bitmedi.

Hatırlatmakta fayda var. Milliyet Gazetesi yazarlarından Serfiraz Ergun’un İstanbul Modern’deki “*Suyun Bir Arada Tuttuğu*”[2] sergisine de yer verdiği köşe yazısı, Ana Akım Medya’nın *Kürt Sorunu*’na yaklaşımının da tipik bir ifadesiydi aslında. Şunları söylüyordu Serfiraz Ergun adı geçen yazısında;

> “Verbund, EnerjiSA’nın Avusturyalı ortağı. 2004 yılında Çağdaş Sanat yapıtları toplamaya başlamış ve elinde epey bir koleksiyon birikmiş. İstanbul Modern’de salı akşamı bu geniş kapsamlı koleksiyonunu sergile-

2. Küratörlüğünü Levent Çalıkoğlu ve Gabriele Schor’un üstlendiği “Suyun Bir Arada Tuttuğu” (10 Eylül 2008-11 Ocak 2009, İstanbul Modern) başlıklı sergide, Cindy Sherman, Gordon Matta-Clark, Jeff Wall, Ernesto Neto, Gilbert&George, Francis Alÿs, Nan Goldin, Sarah Lucas, Fred Sandback, Eleanor Antin, Cecil Beaton, Bernd-Hilla Becher, Johanna Billing, Valie Export, Kate Gilmore, Birgit Jügenssen, Louise Lawler, Ursula Mayer, Urs Lüthi, Gabriel Orozco, Loan Nguyen, Ed Ruscha, Markus Schinwald, Simon Starling, Gillian Wearing, Lawrence Weiner, Francesca Woodman ve Nil Yalter gibi, çalışmaları ile çağdaş sanat dünyasına yön veren 37 sanatçının 117 yapıtı yer almış, bu sanatçılardan bir tek Şener Özmen ve Cengiz Tekin’in ortaklaşa ürettikleri videoları mevzu bahis edilmişti.

net, die auch bei Zivilpolizisten grosses Interesse weckt.

Sein oder Nichtsein...

Der hügelige Weg, den die Akteure zurückgelegt haben, die in der letzten Zeit für die aktuelle Kunst der Türkei und Ausstellungen in Westeuropa unverzichtbar geworden sind (ich spreche von Erkan Özgen, Cengiz Tekin und Berat Işık), wurde von manchen als „internationale Erfolgsgeschichte" beschrieben und von anderen als ein Phänomen angesehen, das die Verbindung der visuellen Kunst, ja ihre Abhängigkeit von der Kurdenfrage, bezeugt. Zweifellos gingen gewisse Kreise mit ihren Darstellungen noch weiter. Die aktuellen Künstler kurdischer Herkunft, die sich an einer Hand abzählen ließen – es waren wirklich nicht mehr! –, wurden vor allem in der Zeit, in der ihre Werke von internationalen Museen und Sammlern gekauft wurden, unter anderem damit beschuldigt, nicht ausreichend türkisch zu sein; es wurde behauptet, die Käufe seien weniger aufgrund von ästhetischem Interesse getätigt worden, sondern es habe sich in erster Linie um „politische Käufe" gehandelt. Auf der anderen Seite wurde die Meinung vertreten, die Arbeiten seien nicht ausreichend kurdisch, ja die hier und da ausgestellten und angeforderten Video- und Fotoarbeiten seien von der Realität der kurdischen Bevölkerung weit entfernt und ein solches Kunstverständnis stelle eine Gefahr dar. Als die genannten Künstler eine internationale Liga erreicht hatten, ihre Arbeiten in bedeutenden Museen und Kollektionen ausgestellt wurden und über sie als Idole gesprochen wurde, wurden beide Standpunkte mit weniger Vehemenz vertreten, doch weder die Warnungen auf der einen, noch die Zweifel auf der anderen Seite verstummten gänzlich.

Es ist an dieser Stelle sinnvoll, die Kolumne von

meye başladı; 'Suyun Bir Arada Tuttuğu'... Hidro elektrik santralları yapıyorlar ya, ona bir gönderme olarak bir sanatçının yapıtını serginin de başlığı yapmışlar. Üç Türk'ün de yapıtı sergiye ilave edilmiş. Birincisi Nil Yalter, çoğumuzun tanıdığı Paris'te yaşayan bir sanatçımız. Türkiye'nin ilk video yerleştirmesi yapan sanatçısı. Diğerlerini ben tanımıyordum; Şener Özmen ve Cengiz Tekin. Verbund'un sanat danışmanı Gabriele Schor bu sanatçıların Türklüğünden önce Kürtlüğünü öne çıkardı. Kulağıma gelene göre de Verbund'un bu son alımı siyasiymiş, sergiden sadece birkaç hafta önce Türkiye'de yapacağı yatırımlara uygun olarak satın alınmış. Yapıt bir video filmi. Courbet'in 1854'de yaptığı 'Buluşma ya da İyi Günler Bay Courbet' adlı tablosuna gönderme var. Bu video yerleştirmesinde buluşma sahnesi Kürtçe olarak yeniden canlandırılıyor."3

Buradaki sorun, hep olduğu üzere Diyarbakır'la, Diyarbakır'ın Kürt Sorunu'ndaki tarihsel ve merkezi rolüyle alakalıydı ve sadece Serfiraz Ergun'un sözleriyle de sınırlı değildi, kalmayacaktı da. Aktörlerin Diyarbakır'da yaşıyor ve üretiyor olmaları bir yana, işlerindeki politik - bana göre tamamı Feuerbachgil bir nihilist düşünceden türeyen - tutum ayrı bir sorun teşkil ediyordu benzer çevreler için. Temel belirleyenin coğrafya olduğu kesinleştikten sonra Kürt orijinli sanatçılar, 2000'li yılları müteakiben eleştirilerin hedefi haline geldi. Çalışmaları *Centre Georges Pompidou* koleksiyonunda da yer alan Erkan Özgen ve Berat Işık'ın videoları, cumhuriyetçi İzmir'de sorun teşkil etti. Cengiz Tekin'in *Potlaç* (2010) adlı fotoğraf çalışması, Türk sanatını yeterince temsil etmiyor gerekçesiyle, Dubai'de gerçekleşmesi düşünülen

---

3. Üç Michelin Yıldızlı Bir Şefimiz ve Bir Lokantamız Olacak, Serfiraz Ergun, Milliyet Gazetesi, 11 Eylül 2008.

Şener Özmen – Güncel Sanat, Diyarbakır Raporu

Serifaz Ergun aus der Zeitung *Milliyet* in Erinnerung zu rufen, die beispielhaft für den Ansatz der Mainstream-Medien bezüglich der *Kurdenfrage* steht. Ergun hat unter anderem über die Ausstellung *Held Together with Water* (*Suyun Bir Arada Tuttuğu*)[2] im Istanbul Modern berichtet und schreibt hierüber Folgendes: „Die Verbund AG ist der australische Teilhaber von EnerjiSA. 2004 hat die Aktiengesellschaft begonnen, zeitgenössische Kunstwerke zu sammeln, inzwischen ist sie im Besitz einer beträchtlichen Kollektion. Die Ausstellung dieser umfangreichen Sammlung wurde am Dienstag Abend im Istanbul Modern unter dem Titel *Held Together with Water* eröffnet… Ein Werktitel dient als Ausstellungstitel, um darauf zu verweisen, dass die AG Wasserkraftwerke baut. In die Ausstellung wurden auch Kunstwerke von drei Türken aufgenommen: Nil Yalter, die in Paris lebt und als erste unserer Künstlerinnen eine Videoinstallation gemacht hat, ist den meisten bekannt; die beiden anderen türkischen Künstler, Şener Özmen und Cengiz Tekin, kannte ich zuvor nicht. Gabriele Shor, die künstlerische Leiterin der *Sammlung Verbund*, betonte, es seien in erster Linie kurdische Künstler vertreten, doch auch Werke türkischer Künstler seien Teil der Sammlung. Mir ist

2. In der von Levent Çalıkoğlu und Gabriele Shor kuratierten Ausstellung *Held Together with Water* (*Suyun Bir Arada Tuttuğu*, 10. September 2008 – 11. Januar 2009, Istanbul Modern) wurden 117 Arbeiten von 37 Künstlern ausgestellt, unter anderem Arbeiten von Cindy Sherman, Gordon Matta-Clark, Jeff Wall, Ernesto Neto, Gilbert & George, Francis Alÿs, Nan Goldin, Sarah Lucas, Fred Sandback, Eleanor Antin, Cecil Beaton, Bernd-Hilla Becher, Johanna Billing, Valie Export, Kate Gilmore, Birgit Jügenssen, Louise Lawler, Ursula Mayer, Urs Lüthi, Gabriel Orozco, Loan Nguyen, Ed Ruscha, Markus Schinwald, Simon Starling, Gillian Wearing, Lawrence Weiner, Francesca Woodman und Nil Yalter. Thematisiert wurden im Artikel nur die gemeinsamen Videoarbeiten von Şener Özmen und Cengiz Tekin.

uluslararası bir serginin başlamadan sonunu getirdi. 2008 yılında küratörlüğünü sanatçı Ferhat Özgür'ün yaptığı, katılımcıları arasında Halil Altındere, Yael Bartana, Marie-Laure Cazin, Tracey Emin, Aemont Mik, Ayşe Erkmen, Adrian Paci, Anri Sala, Erzen Shkololli, Silke Witzsch gibi uluslararası sanat dünyasının yakından tanıdığı sanatçıların yer aldığı *"Söz-Masal; Karmaşık Anlatılar: Farklı Noktalardan Bir Video Geçidi"* sergisindeki *"Dengbêjler"* (Halil Altındere) ve *"Bizim Köy"* (Şener Özmen) videoları, içerdikleri *yabanıl dil* gerekçe gösterilerek, hem sergi, hem sergi küratörü, hem de serginin kurumsal destekçileri, kendilerini vatanperver olarak tanıtan bir grubun tehditkâr eleştirilerine maruz kaldığında da, durum buydu ve tüm bunların üzerinden yıllar ve bir de *Gezi* geçti. Kürtçenin bir video çalışmasında kullanılmasının veyahut *a, b, c, d* videolarının bu dil üzerine kurulmasının hafifletici nedenleri arasında ne sanat, ne sergi, ne de uluslararasılık mefhumunun yer almaması şaşırtıcı değildi. Kürtçe, çok açık bir şekilde Kürt hareketiyle özdeşleştirilen yapay bir dil muamelesi görüyor ve dili Kürtçe olan az sayıdaki video çalışması da, çoğunluk bölücülükle, daha liberal zeminlerde ise beyaz estetikten yoksunlukla etiketleniyordu. Burada, Erkan Özgen'in ilk ciddi video çalışması olan *Welat*'tan (2003) ve Berat Işık'ın, yine Erkan Özgen'in tok sesiyle seslendirdiği *Dancer In The Dark* (2003) videosundan sözedilebilir. Her iki videoda da altyazı kullanılmış ve *altyazı*, Diyarbakır için yeni bir dilsel durum olarak ortaya çıkmıştı. Kurgu masasında başlayan kriz, Kürtçe orijinli videolara fazladan bir-iki dil ekleme zorunluluğu doğurmuştu. Türkçe altyazıyla ayrı, İngilizce altyazıyla ayrı iki video hazırlanıyor, altyazısız video ise sanatçının arşivinde kalıyordu. Video sanatçıları için soru şuydu: Peki master hangisi? Hiç gösterilmeyen anadil mi, Türkçe olanı mı, yoksa İngilizce olanı mı? Krizin fotoğraf çalışmalarıyla öne çıkan Cengiz Tekin'i bağlamadığı düşünülebilirdi, ancak orada da, Tekin'in dili kamufle

zu Ohren gekommen, dass der letzte Kauf der Verbund AG politisch motiviert war. Ein paar Wochen vor Eröffnung der Ausstellung hat die Aktiengesellschaft entsprechend ihrer Investition in der Türkei einen Videofilm gekauft, der auf Courbets Gemälde *Die Begegnung – Bonjour, Monsieur Courbet* (*Buluşma ya da İyi Günler Bay Courbet*) von 1854 verweist und die 'Begegnung' auf Kurdisch inszeniert."[3] Das Problem war wie immer die Stadt Diyarbakır, die eine historische und zentrale Rolle für die Kurdenfrage spielt. Bei den Worten von Serfiraz Ergun würde es nicht bleiben, auch in Zukunft nicht.

Abgesehen davon, dass die Akteure in Diyarbakır lebten und arbeiteten, stellte die in ihren Arbeiten zur Schau getragene politische Haltung – die meiner Meinung nach gänzlich auf Feuerbach'schem nihilistischen Gedankengut beruhte – ein Problem für ähnliche Kreise dar. Als feststand, dass die Geographie die Hauptdeterminante war, wurden Künstler kurdischer Herkunft von den 2000er Jahren an zur Zielscheibe von Kritiken. Die Videos von Erkan Özgen und Berat Işık, die in der Sammlung des Centre Georges Pompidou enthalten sind, wurden im republikanischen Izmir als Problem behandelt und die Fotoarbeit *Potlatch* (*Potlaç*) von Cengiz Tekin aus dem Jahre 2010, der man den Vorwurf machte, sie würde die türkische Kunst nicht ausreichend vertreten, bereitete einer internationalen Ausstellung, die in Dubai realisiert werden sollte, ein jähes Ende. An der von dem Künstler Ferhat Özgür 2008 kuratierten Ausstellung *Word-Tale; Complex Narratives: A Video Gateway from Different Points* (*Söz-Masal; Karmaşık Anlatılar: Farklı Noktalardan Bir Video Geçidi*) nahmen unter an-

3. *Wir werden einen Chef und ein Restaurant mit drei Michelin Sternen haben* (*Üç Michelin Yıldızlı Bir Şefimiz ve Bir Lokantamız Olacak*, Serfiraz Ergun, Milliyet Gazetesi, 11. September 2008).

ettiği (*İsimsiz-Yorganlar, Sükut Ol Tanımam, Perdenin Arkasındaki Adam ve Burada Su Yok Kaya Var Yalnız* çalışmalarında olduğu gibi) altyazıların, sanatçının bilinçaltıyla hesaplaştığı söylentileri dolaşıyordu.

Bastırılmış anadilden, güncel sanata

Sanatın bir tarihi olduğu gibi, karşı sanat çalışmalarının da mahsus bir tarihi vardı ve bu tarih, kardeşin kardeşi gemiden atmasıyla başlamıştı. Büyük Türk Sanat düşünürü Sezer Tansuğ'un 80'lerde Sarkis'e karşı başlattığı nefret kampanyası, 2000'lerde Sarkis'in dilsiz çocuklarıyla Türkiye sanat ortamına geri dönmesiyle, savunucularının ellerinde patladı. Halil Altındere ve Süreyyya Evren'in hazırladıkları *101 Yapıt-Türkiye Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı* seçkisinde, Sarkis'i "kurucu öğe" olarak öne çıkarmalarının en önemli sebeplerinden biri de, *Çaylak Sokak*'ın sonraki güncel sanat kuşaklarına bıraktığı muhalif mirastı ve bu miras, 'bellek'ten başka bir şey değildi. Sarkis, Diyarbakır'a hiç gelmemişti ancak yansıması, Diyarbakır'daki güncel sanat pratiğine bastırılmış *anadil* üzerinden ulaşmıştı. Diyarbakır'da yaşayan ve üreten güncel sanatçıların Sarkis'i - bir başkasını değil - bir baba olarak görmelerinin altındaki temel etmen, çok açık bir ifadeyle, üretimlerini kavramsal bir geleneğe bağlama arzularıydı. Sarkis'le buluşmanın yolunu, Türkiye sanat ortamını çok iyi bilen ve yaşayan en önemli küratörlerden biri olan René Block açmıştı ve Block, *Contemporary Istanbul*'un *Yeni Ufuklar* programı kapsamında yaptığı ve Serge Spitzer'e adadığı tarihi konuşmasında, 2000'lerden sonra Diyarbakır'ın, sadece Türkiye sanatı için değil, dünya ölçeğinde önemli bir çıkış olduğunu vurgulamıştı. Bu yıllarda Diyarbakır, kendisini Türkiye güncel sanatının, bununla birlikte küresel güncel sanat pratiğinin de bir parçası olarak tariflemeye başladı ve bu durum, güncel sanattaki ötekileştirme politikalarını bir nebze de olsa, hafifletmiş oldu. Ta ki Vasıf

derem die in der internationalen Kunstwelt sehr bekannten Künstler Halil Altındere, Yael Bartana, Marie-Laure Cazin, Tracey Emin, Aemont Mik, Ayşe Erkmen, Adrian Paci, Anri Sala, Erzen Shkololli und Silke Witzsch teil. Den hier ausgestellten Werken *Dengbêjler* von Halil Altındere und *Our Village* (*Bizim Köy*) von Şener Özmen wurde im Rahmen einer bedrohlichen Kritik, die eine sich als patriotisch präsentierende Gruppe gegenüber dem Kurator und den institutionellen Förderern der Ausstellung äußerte, zur Last gelegt, sie enthielten ein *wilde Sprache*. So war die Situation damals. Mittlerweile sind die Jahre vergangen und auch Gezi.

Es war nicht überraschend, dass weder die Kunst, noch die Ausstellungen, noch der Begriff der Internationaliät für mildernde Umstände sprechen konnten, wenn in einer Videoarbeit die kurdische Sprache zum Einsatz kam oder ganze Videos auf dieser Sprache basierten. Die kurdische Sprache wurde wie eine künstliche Sprache behandelt und mit der kurdischen Bewegung identifiziert; die wenigen Videoarbeiten auf Kurdisch wurden meist mit Separatismus abgestempelt oder, in liberaleren Zirkeln, mit dem Mangel an weißer Ästhetik. In diesem Kontext ist die erste wichtige Videoarbeit von Erkan Özgen zu nennen, *Welat* von 2003, sowie sein im selben Jahr entstandenes Video *Dancer in the Dark* (*Karanlıkta Dans*), das der Künstler mit seiner eigenen volltönenden Stimme vertont hat. In beiden Videos kommen *Untertitel* zum Einsatz, die von einer damals neuen sprachlichen Situation in Diyarbakır zeugen. Die Krise begann am Schneidetisch, sie wurde durch die Verpflichtung ausgelöst, den im Original auf Kurdisch vertonten Videos eine oder zwei weitere Sprachen hinzuzufügen. Es wurden zwei Videos vorbereitet: eines mit türkischen und eines mit englischen Untertiteln, während das Video ohne Untertitel im Archiv des Künstlers verschwand. Videokünstler stellten sich angesichts

Kortun'un, *Kültürel Tepki Dergisi Çizgi Dışı*'nda[4] editörü Salih Cem Nar'ın, "*Türkiye'nin önde gelen küratölerinden, Garanti Platform Modern Sanat Merkezi'nin yöneticisi Vasıf Kortun ile bir söyleşi yapma şansına eriştim. Kendisi çok yoğun olan çalışma programına biraz olsun ara vererek, dergimize vakit ayırdı ve bienallerden, küratörlüğe, kamusal alanlardan, müzeciliğe kadar pek çok konuda bizimle bilgilerini ve tecrübelerini paylaştı*"[5] cümlesiyle başlığa taşıdığı söyleşisinde; "*Sansür gördüm. Bunlar basında da çıktı. Dışişleri gelip karışıveriyor örneğin. Aman Ermeni olmasın, Kürt olmasın, hassasiyet vesaire cümleleri. Türkiye kültür tarihinde böyle bir durum var. Konsolosluklar içinde hayatları, Türkiye ile ilgili hassas konularda ana vazifeleri Ankara'ya gammazlamak olan ekipler, kadrolar ve maaşlı insanlar vardır. Bunlar 'yurt dışındaki Türkler ne yapıyor?' diye Ankara'ya bildirmek üzere çalışırlar. Bir paranoya, bir korku düzeni…*"[6] açıklamasına dek.

O sıra, Diyarbakır kümelenmesinde her şeyin yolunda gittiği yanılsaması bir anda çöktü. Bu söyleşiden bir yıl önce Vasıf Kortun, Amerika'nın en önemli sanat okullarından *School of Visual Arts*'da, "*Modernizm ve Global Diaspora*" başlıklı panelde yaptığı konuşmada, Diyarbakırlı sanatçıların İstanbul'da karşılaştıkları ayrımcılığı kendisine has yaklaşımıyla dile getirmiş, konuşmasının ara başlıkları basına da yansımıştı. Tolga Tanış'ın "*New York'taki Oryantalistler, İstanbul'daki Ayrımcılar*" başlığıyla kaleme aldığı köşe yazısı, apaçık bir gerçeği yeniden gözler önüne seriyordu:

> "Sonra Kortun'la konuştum. Aynı soruyu ona da sordum. New York'un aradığı medeniyetler çatışmasını sunabilecek doğru kişi

4. Çizgi Dışı-Kültürel Tepki Dergisi, Eylül, Sayı: 9, 2010.

5. Çizgi Dışı-Kültürel Tepki Dergisi, Röportaj: Vasıf Kortun-Salih Cem Nar, s.70, 2010.

6. Çizgi Dışı-Kültürel Tepki Dergisi, Röportaj: Vasıf Kortun-Salih Cem Nar, s.75, 2010.

dieser Situation die Frage, welches nun die Master-Version sei: das Video in der Muttersprache, das nie gezeigt wurde, die Version auf Türkisch oder die auf Englisch? Man sollte meinen, dass Cengiz Tekin mit seinen fotografischen Arbeiten *Untitled-Blankets (İsimsiz-Yorganlar), Sükut Ol Tanımam, Man Behind the Curtain (Perdenin Arkasındaki Adam)* und *Here Is No Water, Only Rock (Burada Su Yok Kaya Var Yalnız)* von dieser Krise nicht betroffen war; doch selbst hier ging das Gerücht um, die Untertitel, mit denen Tekin die Muttersprache maskierte, hätten mit dem Unterbewusstsein des Künstlers abgerechnet.

Von der unterdrückten Muttersprache zur aktuellen Kunst

Wie die Kunst eine Geschichte hat, so haben auch die Gegenbewegungen in der Kunst ihre Geschichte. In der Türkei begann letztere damit, dass ein Bruder den anderen über Bord warf. Die Hasskampagne gegen Sarkis, die der große türkische Kunstdenker Sezer Tansuğ in den 80er Jahren gestartet hatte, explodierte in den Händen von Sarkis' Verteidigern, nachdem dieser in den 2000er Jahren mit seinen stummen Kindern in die Kunstszene der Türkei zurückgekehrt war. Einer der wichtigsten Gründe dafür, dass Halil Altındere und Süreyyya Evren in ihrer Auswahl *101 Artworks – 40 Years of Contemporary Art in Turkey (101 Yapıt-Türkiye Güncel Sanatı'nın Kırk Yılı)* Sarkis als „Gründervater" in den Vordergrund rückten, war das oppositionelle Erbe, das *Çaylak Street* (*Çaylak Sokak*) den späteren Generationen der aktuellen Kunst hinterlassen hatte und das letztlich nichts anderes war, als ihr Gedächtnis. Obwohl Sarkis nie nach Diyarbakır gekommen ist, erreichte sein Widerhall über die unterdrückte *Muttersprache* die dortige aktuelle Kunstpraxis. Der Hauptgrund, weshalb die in Diyarbakır lebenden und arbeitenden aktuellen Künstler Sarkis – und niemand anderen – als ih-

> siz misiniz, Nişantaşı'nda yaşayan sanatçılar bunu başarabilir mi, diye… Kendinden bahsetmeden, Türkiye'de sanatçıların artık farklı bölgelerden çıktığını, hiçbirinin beyaz Türk olmadığını anlattı. 'Batmanlı, Diyarbakırlı gençler var' dedi. Daha ilginci, bu gençlere karşı bir ayrımcılığın bile başladığını söyledi.7

Yine Vasıf Kortun ve Erden Kosova'nın birlikte hazırladıkları *Türkiye Sahnesi: Ofsayt Ama Gol*[8] başlıklı Walter Koenig'den çıkan söyleşi kitaplarında "dışlanma", bu kez serginin Kürt orijinli katılımcıları üzerinden değil de - bu da çok tartışıldı - İzmir merkezli katılımcıların maruz kaldıkları bir "durum" olarak işaretlenmişti. Almanca kitabın (kitabın redakte edilmemiş Türkçe çevirileri, sonradan *ofsaytamagol.blogspot.com*'da yayınlandı) *"Beşinci Bölüm: Açılımlar"* üst başlığı altında Erden Kosova, İzmir ile Güneydoğu'daki üretimler arasındaki neredeyse kutupsal farklılığa dikkat çekiyor ve ekliyordu; *"Altındere'nin Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm! Sergisine İzmir'den katılanlar ve benzer bir çizgide duranlar kendilerini biraz dışarı itilmiş hissetmişlerdi."*[9] Nedenleri basitti; Diyarbakır-Batman: 8, İzmir: 4 sanatçıyla yer almıştı Halil Altındere'nin sergisinde ve o 4 fazlalık, Erden Kosova dışında, eleştirmen Ahu Antmen'in de dikkatinden kaçmamıştı. Yine bir başka Altındere sergisi olan *Gerçekçi Ol İmkânsızı Talep Et* (Karşı Sanat Çalışmaları, 2007) için Antmen,

---

7. http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=13122868 (17.06.2015).

8. Yılda bir kez çıkan Jahresring Kitap Dizisi'nin daveti üzerine 2005 yılında, Türkiye'deki Güncel Sanat Ortamı üzerine yazışmalardan oluşan JAHRESRING 51. Szene Türkei: Abseits, aber Tor! (JAHRESRING 51. Türkiye Sahnesi: Ofsayt Ama Gol!) 2005 yılında Almanca olarak yayınlandı. Dizinin editörü Brigitte Oetker, yayımcısı ise Walter Keonig'di.

9. http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/v-1980lerde-trkiye-ile-snrn-tesi.html (17.06.2015).

ren „Vater“ betrachteten, war, sehr offen formuliert, ihr Wunsch, an eine konzeptuelle Tradition anzuknüpfen. Den Weg zu Sarkis eröffnete René Block, einer der wichtigsten Kuratoren, der die Kunstszene der Türkei in all ihren Entwicklungen miterlebt hat und sie sehr gut kennt. In seiner historischen Rede, die er im Rahmen des Programms *New Horizons* (*Yeni Ufuklar*) im Contemporary Istanbul gehalten und Serge Spitzer gewidmet hat, betonte er, Diyarbakır sei als Ausgangspunkt infolge der 2000er Jahre nicht nur für die Kunst der Türkei bedeutend geworden, sondern für die ganze Welt.

Diyarbakır hat in diesen Jahren begonnen, sich als Teil der aktuellen Kunst der Türkei und damit als Teil der globalen aktuellen Kunstpraxis zu verstehen, was den Effekt hatte, dass die Politik des *Othering*, in der aktuellen Kunst, in geringem Maße abnahm. Zumindest bis zu der Erklärung von Vasıf Kortun im Gespräch mit Salih Cem, dem Herausgeber der Zeitschrift *Çizgi Dışı – Kültürel Tepki Dergisi*,[4] das wie folgt begann: „Ich hatte die Gelegenheit, mit einem der bedeutendsten Kuratoren der Türkei zu sprechen, dem Leiter des *Zentrums für Moderne Kunst Garanti Platform* (*Garanti Platform Modern Sanat Merkezi)*: Vasıf Kortun. Er hat seine Arbeit kurz unterbrochen und sich Zeit für unsere Zeitschrift genommen, um seine Erfahrungen und sein Wissen über Biennalen, das Kuratorsein, über öffentliche Räume, Museen und viele andere Themen mit uns zu teilen.“[5] Im Verlauf des Gespräches erklärte Vasıf Kortun Folgendes: „Ich habe Zensur erfahren – hierüber wurde bereits in der Presse berichtet. Das Außenmnisterium kommt an und mischt sich ein: Kein Armenier soll es sein, kein

4. Çizgi Dışı-Kültürel Tepki Dergisi, September, Nr. 9, 2010.

5. Çizgi Dışı-Kültürel Tepki Dergisi, Röportaj: Vasıf Kortun-Salih Cem Nar, S.70, 2010.

Kürt kimliğinin bu tarz *“Genç Etkinlik”* ruhu taşıyan sergilere pek iyi gelmediğini yazacaktı *Radikal Gazetesi*’ndeki *Sanat Eleştirisi* köşesine:

> “2003'te Proje 4L'de Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm, 2005’te İstanbul Bienali kapsamında Serbest Vuruş sergilerinden sonra üçüncü küratörlüğü olan Gerçekçi Ol, İmkânsızı Talep Et sergisinde yine ortak noktası muhalif söylem/duruş olan ve tanınmış/tanınmamış çok sayıda sanatçıyı bir araya getiren Altındere, yalnız bu kez Serbest Vuruş sergisinde izlediğimiz gibi Kürt kimliğinin ön planda olduğu bir yaklaşım benimsemiyor. Bu sergide de kimlik konusu ön planda; ancak Türk kimliğinden ‘Almancı’ kimliğine, kadın kimliğinden yurttaş kimliğine, sanatçı kimliğinden eşcinsel kimliğine bir değil birçok kimlik var. Bunu belli ki bilinçli yapan Altındere, belki de sanatla Kürtçülük yaptığı eleştirilerine bir yanıt vermek istemiş. Nedenini kendi bilir ama, sonuç olarak bu kez öncelikle yaratıcılık arayışına girmesi, özellikle yeni isimler çıkarmaya özen göstermesi, genç sanatçılara yönelik bir platform yaratma çabası takdire değer“.10

Bu süreçte, Diyarbakır’ın - bana göre tüm bölgenin - kültür ve sanat dünyasını neredeyse kesintisiz bir şekilde etkileyen, dönüştüren ve en önemlisi belgeleyen Diyarbakır Sanat Merkezi’nin (kuruluş 2002) azımsanmayacak katkıları oldu. Diyarbakır Sanat Merkezi veyahut “DSM”, yeniden yapılanma aşamasına geçtikten, müteakiben gerçekleşen mekân ve adres değişikliğinden sonra da çalışmalarını proje-destek düzeyinde sürdürdü, sürdürüyor, tabii önemli bir farkla: DSM’nin bun-

10. http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=829520&Date=05.09.2011&CategoryID=113 (17.06.2015).

Kurde, Sensibilität und so weiter, Sätze dieser Art. Das ist die Situation der Kulturgeschichte in der Türkei. Ganze Teams und Belegschaften gibt es innerhalb der Konsulate, die dafür bezahlt werden, all das, was empfindliche Themen betrifft, in Ankara zu denunzieren. Ihre Arbeit ist es, Ankara zu melden, 'was die Türken im Ausland treiben'. Es herrscht eine Ordnung der Paranoia und der Angst.“[6] In diesem Moment zerbrach die Illusion, alles bewege sich innerhalb des Diyarbakır-Zirkels in seinen rechten Bahnen. Ein Jahr vor dem zitierten Gespräch hatte Vasıf Kortun in einer im Rahmen des Panels *Modernism and the Global Diaspora* an einer der wichtigsten Kunsthochschulen der USA, der *School of Visual Arts*, gehaltenen Rede auf eigene Art die Diskriminierung angesprochen, die Künstler aus Diyarbakır in Istanbul erfahren. Die zentralen Punkte dieser Rede wurden von der Presse aufgegriffen. Die Kolumne von Tolga Tanış mit dem Titel *Orientalists in New York, Discriminators in Istanbul* (*New York'taki Oryantalistler, İstanbul'daki Ayrımcılar)* beschrieb eine nicht zu leugnende Wahrheit: „Ich sprach danach mit Kortun und stellte ihm die gleiche Frage: Sind Sie der Richtige, um die Zivilisationskämpfe darzustellen, für die sich New York interessiert? Können Künstler, die in Nişantaşı leben, sich das leisten?… Ohne von sich zu sprechen, antwortete er, die Künstler in der Türkei kämen inzwischen aus verschiedenen Regionen und seien keine weißen Türken. 'Es gibt Jugendliche aus Batman, aus Diyarbakır', sagte er. Und außerdem habe, was noch interessanter sei, eine Diskriminierung dieser Jugendlichen begonnen.“[7]

In dem interviewähnlichen Buch *Szene Türkei: Abseits, aber Tor* (*Türkiye Sahnesi: Ofsayt Ama*

6. Ebd., S. 75.

7. http://arama.hurriyet.com.tr/arsivnews.aspx?id=13122868 (17.06.2015).

dan böyle kitleleri kucaklayacağı galerisi yoktu ve bu beklenmedik durum, ilk başta, kendilerini *Diyar Galeria*'daki mekânıyla özdeşleştiren yeni nesil güncel sanatçıları etkiledi, ardından kayıtlı-kayıtsız, her sınıftan ve her yaştan yüzlerce takipçisini. DSM'nin 2002-2010 yılları arasında gerçekleştirdiği güncel sanat sergileri, akışın diğer aktörleri olan (Diyarbakır, İstanbul veyahut yurtdışından) pek çok küratörün, sanat yazarının, sanatçının ve dahi galeristin iş bu sergiler vesilesiyle Diyarbakırlı izleyici ve dinleyicilerin karşısına geçmesi ve deneyimlerini paylaşmasıyla, güncel sanatın ne olduğu, tarihinin nasıl geliştiği ve Diyarbakır'daki pratiğin tüm bu kaygan zeminlerle ilintisinin nereden-nerelerden kurulduğuna ilişkin esaslı birer atölye çalışmasına dönüşmüştü. Yine bu yıllar arasında sanatçılar Erkan Özgen, Cengiz Tekin ve Berat Işık'ın, DSM'de gerçekleşen bir dizi etkinlik ve sergide yer aldıklarını, kimi sergileri bizzat düzenlediklerini, kimilerine ise açıktan destek sunduklarını belirtmeliyim. Ali Akay'ın *Dilin Gücü-I* ve *Dilin Gücü-II* sergileri, Başak Şenova ve Gülsen Bal'ın gerçekleştirdiği sergiler, Erkan Özgen, Cengiz Tekin ve Berat Işık'ın Diyarbakır'da katılım sağladıkları son sergileri olmuştur.

DSM, her ne kadar kuruluş amacını *"Biri Doğu'nun Batı'sı, diğeri Batı'nın Doğu'su olan iki kentin, yani Diyarbakır ve İstanbul'un insanlarının, sanatçılarının ve yaratıcı enerjilerinin buluşabilmesi ve birlikte üretebilmeleri"* üzerinden Diyarbakır'a, ancak esasen Kürtlere deklare etmiş olsa bile, asıl hedefinin milliyetçilikleri ve aşırılıkları törpülemek, sanatın ve kültürün birleştirici rolünü savaşın keskinleştirdiği her iki toplumun bireylerine tekrar tekrar anımsatmak ve tüm etkinlik programını, bu uzun soluklu hedef etrafında düzenlemek ve sunmak olduğu görüldü. İstanbul'dan Diyarbakır'a çokça taşınan, ancak Diyarbakır'dan İstanbul'a çok az sayıda giden pek çok sergi, bu asli hedefin önemli bileşenleri olarak izleyiciyle buluştu. Hiç kuşkusuz bu ereksellik, Üçüncü Dünya'daki kültürel

Gol),[8] das Vasıf Kortun und Erden Kosova gemeinsam vorbereitet haben und das von Walther König verlegt wurde, wird die Ausgrenzung nicht im Zusammenhang mit ausgestellten Künstlern kurdischer Herkunft thematisiert – auch das wurde viel diskutiert –, sondern als „Situation", mit der in Izmir zentrierte Teilnehmer konfrontiert waren. Im Kapitel 5 „Açılımlar" des deutschsprachigen Buches (die bearbeitete türkische Übersetzung wurde später auf *ofsaytamagol.blogspot.com* veröffentlicht) verweist Erden Kosova auf den nahezu polaren Unterschied zwischen den Produktionen aus Izmir und dem Südosten und fügt hinzu: „Die Künstler aus Izmir, die an der Ausstellung *I Am Too Sad to Kill You!* von Altındere teilnahmen und eine ähnliche Linie verfolgten, fühlten sich etwas ausgegrenzt." Dies hatte einfache Gründe: Diyarbakır und Batman hatten sich mit acht, Izmir hingegen hatte sich mit nur vier Künstlern an der Ausstellung von Halil Altındere beteiligt – eine Überzahl, die nicht nur Erden Kosova aufgefallen ist, sondern auch der Kritikerin Ahu Antmen. Anlässlich einer anderen Ausstellung von Altındere aus dem Jahr 2007 mit dem Titel *Be a Realist, Demand the Impossible* (*Gerçekçi Ol İmkânsızı Talep Et),* Contrary Art Works (Karşı Sanat Çalışmaları), würde Antmen in ihrer Kunstkritikkolumne in der Zeitung *Radikal* schreiben, die kurdische Identität täte den Ausstellungen, die die Seele der *Jungen Aktivität* in sich trügen, nicht sonderlich gut: „In *Be a Realist, Demand the Impossible* – seiner dritten Kuratorenschaft nach *I Am Too Sad to Kill You!* im Proje4L von 2003 und der Ausstellung *Free Kick* (*Serbest Vuruş*) auf der Istanbul Biennale 2005 –

8. Auf Einladung der jährlich erscheinenden Buchreihe Jahresring wurde 2005 das Buch Szene Türkei: Abseits, aber Tor! mit Beiträgen über die aktuelle Kunstszene in der Türkei im Verlag Walther König in deutscher Sprache veröffentlicht (Szene Türkei: Abseits aber Tor!, JAHRESRING 51). Herausgeberin der Reihe ist Brigitte Oetker.

pratiklerin aslında yüksek beklentilerle - küskünleri barıştırmak, tarafları bir araya getirmek, arayı yapmak, *Öteki*'ni anlamak ve anlatmak gibi - ortaya çıktığını gösteriyordu ve güncel sanat, dolaşım ve etkileşim hızı/gücü göz önüne alındığında, Diyarbakır gibi şiire ve 90'lı yıllardan sonra iyiden iyiye Kürt edebiyatına yönelen bir kentte, en etkili medyumlardan biri olarak ortaya çıkıyordu. Kurgusal görüntü, modern şiirin veyahut modern öykünün sağaltıcı yan etkilerinden daha şaşırtıcıydı. Şairin imgeleri aracılığıyla savaş halindeki bir toplumun bireylerine, tarihinin derinliklerinden lütfederek geri çağırdığı tüm o düzenleyici hümaniter bildirilerinin, akıl almaz görüntülere karşı yapacağı son hamlesi, anadilde roman olacaktı, ancak romanın da kendine özgü sorunları vardı ve bu sorunlar, zamansız ölümünden önce DSM'deki bir panele katılan ünlü yazar Mehmed Uzun'un anlatımlarıyla aşılabilecek gibi de görünmüyordu. *Anadil* hâlâ yangından ilk kurtarılacaklar listesinin başındaydı ve kırk yılını Nordik ülkelerinde anadilini öğrenerek geçiren "modern" yazarlardan, ülkesini terk etmek zorunda kalmayan dil kuşaklarına değin herkes, aynı tencereden ve cendereden yazmaya çalışıyor, aynı acılardan söz ediyor, aynı karabasanları görüyor, aynı yakın tarihin kanlı labirentlerinde yolunu kaybediyordu ve hiç kimse - burada ne Kürt edebiyatçıları ne de DSM ile birlikte organize olan yeni sinemacılar- güncel sanatta üretilmiş imgelerin, geçici olarak tarif edilmiş olsa da - bu bir yanılsamaydı - kalıcı hasarlar bıraktığını görmüyor, göremiyordu, ne de son on yıl içerisinde üretilmiş çalışmaların provokatif günlüğünü. Keza Diyarbakır'daki güncel sanat pratikleri, Avrupa-merkezli bir projenin ürünü değildi, ne Akademi'de doğmuş ve yeşermiş, ne de Türkiye menşeli bir sanatsal tavrın, içinde bir takım yerel/bölgesel hassasiyetler ve "tadlar" barındıran kültürel uyarlaması olarak kalmıştı. Bu argümanlarla birlikte düşündüğümüzde, güncel sanatın Diyarbakır'da sadece bir kaç sanatçının art arda yaşadıkları hayal kırıklıklarından doğdu-

hat Altindere wieder viele bekannte und unbekannte Künstler zusammengebracht, die eine oppositionelle Haltung miteinander verbindet. Doch macht er sich diesmal keine Herangehensweise zu eigen, die die kurdische Identität in den Vordergrund stellt. Zwar geht es auch in dieser Ausstellung um das Thema der Identität, jedoch werden statt einer spezifischen viele verschiedene Identitäten thematisiert: von der türkischen Identität zur Identität der 'Deutschländer' ('Almanci'), von der Identität der Frau zu der des Bürgers, von der Identität des Künstlers zur Identität des Homosexuellen. Altindere hat die Ausstellung offenbar bewusst so konzipiert und mit ihr möglicherweise eine Antwort auf die Kritik gegeben, er würde mit der Kunst 'Kürtcülük' machen, also seine kurdische Identität ausspielen. Den Grund hierfür wird er selbst kennen; das Ergebnis, das zeigt, dass ihm Kreativität wichtig ist – dass er bemüht ist, neue Namen herauszubringen und eine Plattform für junge Künstler zu schaffen –, ist lobenswert."[9]

Das Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM) übte in dieser Zeit einen entscheidenden Einfluss auf die Kultur und die Kunstwelt in Diyarbakır aus, ja meines Erachtens auf die ganze Region; es brachte Veränderungen hervor und – was besonders wichtig ist – dokumentierte diese. Auch nach der Neustrukturierung und der anschliessenden Orts- und Adressänderung hat das DSM seine Aktivitäten in Form von Projektunterstützungen fortgesetzt und tut dies auch weiterhin – natürlich mit einem bedeutenden Unterschied: Das DSM hat keine Galerie mehr, in der Besucher empfangen werden können. Diese Situation war nicht nur für die aktuellen Künstler, die sich mit dem Raum der *Diyar Galeria* identifiziert hatten,

9. http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&ArticleID=829520&Date=05.09.2011&CategoryID=113 (17.06.2015).

ğunu, buradan tüm dünyaya yayıldığını söylemek olası. Bu noktada, bilirkişi heyetlerinin Diyarbakır'daki pratikleri ve sanatçıları egzotikleştirici lansmanlarının etkisi oldu mu, olmadı mı sorusu gündeme gelebilir pekâlâ, veyahut oryantalist bir bakışın kimi çevresel düzenlemeler yapıp-yapmadığı. Güncel sanatı bir yaşam, düşünüş ve direniş biçimi olarak kendi hayatlarının önüne katan bir kümelenmenin üretimleriyle, görsel kültürde yeni mevziler açtığını biliyoruz artık, kendi tarihlerini kendilerinin şekillendirdiğini de. Bu yüzden bir "son söz"e gereksinim yok aslında, evvelce de dediğim gibi, bu bir başarı öyküsü de değil.

Şener Özmen - Güncel sanatçı, sanat eleştirmeni ve yazar. Güncel sanat eleştirilerini Türkiye'de özellikle genç kuşak güncel sanatçıların üretimlerini merkez alan okuma ve eleştiri turlarıyla sürdürmektedir.

Bu makale, Istanbul Art News Mayıs 2014 Sayı 9'da yayınlanmıştır.

neu und ungewohnt, sondern auch für hunderte ihrer (nicht) registrierten Rezipienten jeder Klasse und jeden Alters. Die Ausstellungen zur aktuellen Kunst, die das DSM zwischen 2002 und 2010 realisierte, nahmen die Ausmaße einer Werkstatt an: Kuratoren, Kunstkritiker, Künstler und Galeristen (aus Diyarbakır, Istanbul, oder dem Ausland), die die anderen Akteure der Strömung waren, traten hier den Zuschauern und Zuhörern aus Diyarbakır gegenüber und teilten ihre Erfahrungen. Gemeinsam wurde die Frage diskutiert, was aktuelle Kunst sei, wie sich ihre Geschichte und das Verhältnis dieser spezifischen Praktik, in Diyarbakır, zu dem ganzen unsicheren Terrain entwickelt habe. Die Künstler Erkan Özgen, Cengiz Tekin und Berat Işık haben in diesen Jahren an einer Reihe von Veranstaltungen und Ausstellungen im DSM teilgenommen, sie haben manche Ausstellungen persönlich organisiert und andere ohne Umschweife unterstützt. Die Ausstellungen *The Force of Language – I* und *The Force of Language – II* von Ali Akay und die von Başak Şenova und Gülsen Bal organisierten Ausstellungen waren die letzten in Diyarbakir, an denen sich Erkan Özgen, Cengiz Tekin und Berat Işık beteiligt haben.

So sehr das DSM sein Gründungsziel, „die Menschen und die Künstler, die kreativen Energien der Städte Diyarbakır und Istanbul, die der Westen des Ostens sind und der Osten des Westens, zu vereinen, um gemeinsam etwas zu produzieren", zugunsten Diyarbakırs und der Kurden ausgerichtet hat, so hat sich doch gezeigt, dass das eigentliche Ziel des DSM darin besteht, Nationalismen und Extremismen abzulegen, angesichts der durch den Krieg verschärften Zweiteilung der Gesellschaft, die vereinende Rolle von Kunst und Kultur in Erinnerung zu rufen und das gesamte Veranstaltungsprogramm auf dieses weit entfernte Ziel hin auszurichten. Viele Ausstellungen, die eine wichtige Komponente dieser Bemühungen darstellten, wurden zuerst in Istanbul gezeigt und dann in Diyarbakır, doch nur wenige gelangten von Diyarbakır nach Istanbul. Diese Teleologie legt Zeugnis davon ab, dass kulturelle Praktiken in der „Dritten Welt" mit hohen Erwartungen entstehen – mit der Erwartung, die Verärgerten zu versöhnen, die verhärteten Fronten einander näher zu bringen, die Lücken zu schliessen, den *Anderen* zu verstehen und von ihm zu erzählen. Mit Blick auf die Geschwindigkeit und die Intensität der Interaktion erwies sich die aktuelle Kunst als eines der wirkungsvollsten Medien in Diyarbakır, in einer Stadt, die sich der Lyrik und nach den 90er Jahren ganz und gar der kurdischen Literatur zugewandt hatte. Die fiktiven Bilder der visuellen Kunst waren etwas Neues und überraschender als die heilenden Nebenwirkungen moderner Lyrik und Prosa. Der letzte Angriff des Dichters, der humanitäre Appelle aus der Geschichte in Erinnerung rief und sie einer sich im Krieg befindlichen Gesellschaft präsentierte, sollte ein Roman in der Muttersprache sein. Doch auch der Roman hatte spezifische Probleme, die dem Anschein nach auch durch die Erzählungen des berühmten Schriftstellers Mehmed Uzun, der vor seinem frühzeitigen Tod an einem Panel im DSM teilgenommen hatte, nicht zu überwinden waren.

Die *Muttersprache* stand immer noch am Anfang der Liste von Dingen, die es aus dem Feuer zu retten galt, und von den „modernen" Schriftstellern, die vierzig Jahre ihres Lebens damit verbrachten, in nordischen Ländern ihre Muttersprache zu erlernen, bis zu den Sprachgenerationen, die nicht gezwungen waren, ihr Land zu verlassen, versuchten alle, aus dem gleichen Topf zu schöpfen: Sie sprachen von den gleichen Leiden, hatten die gleichen Albträume, durchschritten dasselbe blutige Labyrinth der jüngsten Geschichte und niemand – weder die kurdischen Literaten noch die neuen Filmemacher, die mit dem DSM in

Verbindung standen – sah, ja niemand konnte sehen, dass die vermeintlich temporären Bilder, die in der aktuellen Kunst produziert wurden, bleibende Schäden verursachten und die in den letzten zehn Jahren produzierten Arbeiten aus einem provokativen Kontext heraus entstanden waren.

Die Praktiken aktueller Kunst in Diyarbakır sind nicht das Produkt eines in Europa zentrierten Projektes, sie sind weder aus der Akademie der schönen Künste hervorgegangen, noch haben sie hier ihre Blüten getrieben; ebenso wenig handelt es sich um eine kulturelle Adaptation einer künstlerischen Haltung türkischer Herkunft nach lokalem „Geschmack", gemäss einer regionalen Sensibilität. Insgesamt lässt sich sagen, dass die aktuelle Kunst in Diyarbakır, die in der ganzen Welt Widerhall gefunden hat, aus einer Reihe von Enttäuschungen hervorgegangen ist, die eine Handvoll Künstler erlebt hat. Die Frage mag berechtigt erscheinen, ob die Praktiken und Künstler in Diyarbakir von den exotisierenden Lancierungen durch Expertenkommissionen beeinflusst wurden und eine orientalistische Denkweise gewisse Arrangements im Umfeld hervorgebracht hat. Inzwischen wissen wir, dass die Gruppierung, die die aktuelle Kunst als Lebens-, Denk und Widerstandsweise vorantreibt, durch ihre Produktionen neue Richtungen und Positionen in der visuellen Kultur eröffnet hat und ihre eigene Geschichte schreibt. Auf ein „letztes Wort" kann insofern verzichtet werden, denn von einer Erfolgsgeschichte, um es noch einmal zu sagen, ist hier keine Rede.

Aus dem Türkischen von: Feray Halil

Şener Özmen ist zeitgenössischer Künstler, Kunstkritiker und Autor. Seine zeitgenössische Kunstkritik vertieft er mit seinen Lese- und Kritik-Touren, die insbesondere das Schaffen junger Künstler in der Türkei unterstützen.

Dieser Artikel erschien zuvor in der Istanbul Art News, Ausgabe 9, Mai 2014


1 MAYIS

Die 1970er in der Türkei und die Kunst des Widerstands

Türkiye'de 1970'ler, Direnişin Sanatı

Feyyaz Yaman

TÜSTAV. Poster-Scan, 2015.

Dieser Text beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Politik und bildender Kunst entlang der sozio-ökonomischen Transformationen in der Türkei in den 1970ern. Ebenso zeigt er die politischen und ästhetischen Einstellungen, die in diesen turbulenten zehn Jahren in der Kunstproduktion Thema waren. Die 1970er sind wichtig, um die heutige Produktionsweise und die politischen Positionen von Akteur_innen in der bildenden Kunst zu verstehen. Die 1970er sind nämlich die Zeit, in der konstruktive Debatten stattfanden, wichtige Personen in der Öffentlichkeit auftraten und grundlegende Konfliktachsen gezogen wurden.

Entscheidende Entwicklungen waren die Industrialisierung, begleitet von ständigen Regierungswechseln, Landflucht, rasanter Verstädterung und sozialer Stratifikation. Großstädte waren physisch und kulturell durch die populistische Staatspolitik geprägt, die darauf abzielte die Nachfrage des Kapitals nach billigen Arbeitskräften zu sättigen und andererseits das Wohnungsproblem der Arbeiter_innenklasse zu lösen. Dieser Konflikt zwi-

Bu yazı 70'li yıllarda Türkiye'de plastik sanatlar alanının siyasetle ilişkisini, ülkenin geçirdiği sosyo-ekonomik dönüşümler bağlamında tartışıyor. Bu çalkantılı on yılda sanat üretiminde belirginleşen siyasi ve estetik tavırları değerlendirmeye açıyor. Plastik sanatlar alanının kurucu tartışmalarının yapıldığı, önemli aktörlerinin ortaya çıktığı, temel çatışma akslarının belirginleştiği 70'li yıllar, günümüzde alan içindeki aktörlerin üretimlerini ve siyasi pozisyonlarını anlamak için önem taşıyor.

Ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği bir dönemde sanayileşme, kırdan kente göç, göçün oluşturduğu hızlı kentleşme ve sosyal sınıflaşma 70'li yılların temel toplumsal dinamikleridir. Sermayenin ucuz işgücü talebini karşılamak ve işçi sınıfının barınma sorununu çözmek amaçlı popülist devlet politikaları kenti fiziksel ve kültürel olarak şekillendirmektedir. Bu durum modern ve geleneksel olan arasındaki çatışmayı belirginleştirmiş, toplumun çok büyük bir kısmının "politize" olmasını sağlamıştır. Gelişmeler hızla örgütlenen gençliğe büyük bir politik yük getirmiş, "öncü aydın güç olarak gençlik" modernleşme sürecinin ideolojik öncülüğünü üstlenmek zorunda kalmış-

schen Tradition und Moderne sorgte dafür, dass große Teile der Gesellschaft politisiert wurden.

Diese Entwicklungen waren eine schwere politische Bürde für die sich rasant organisierende Jugend. Die Jugend als „intellektuelle Avantgarde“ sah sich mit der Aufgabe konfrontiert, die ideologische Vorhut im Modernisierungsprozess zu werden. Das Grundprinzip war der Freiheitsgeist der 68er, der auch den 1970ern in der Türkei ihre politische und ästhetische Identität gab. Allerdings spalteten sich linke Vorstellungen, die in dieser Zeit die Politik dominierten, auf. Grund dafür waren Debatten über Eurokommunismus und den Sozialismus in der Sowjetunion und China.

Die Politisierung der Gesellschaft und die ideologischen Spaltungen, die sich durch Gewalt auf den Straßen zeigten, beeinflussten natürlich die Kunst- und Kulturwelt tiefgreifend. Die 1970er prägten die volkstümliche und die nationale Kultur, Nationalität und Universalität in der Kunst, das sozialistisch-revolutionäre Kunstverständnis und die Positionen von Künstler_innen und Institutionen. In den 1970ern waren Kunst und Kultur immer staatlich gelenkt. Für Akteur_innen im Kunstbereich war die maßgebliche Institution die Staatliche Kunstakademie Istanbul (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi). Neben ihr standen staatliche Galerien und nicht mehr als drei private Galerien. Die wichtigsten Veranstaltungen waren die staatlichen Wettbewerbe und Ausstellungen für Malerei und Skulptur, darunter das Istanbul Festival der 1973 gegründeten IKSV (Kultur- und Kunststiftung Istanbul), die sich 1973 gründete, sowie Festivals, die Kommunen in verschiedenen Provinzen organisierten. Parallel zu landesweiten Gewerkschaften und Berufsverbänden entstanden Künstler_innenverbände sowie Vereine und Kooperativen von Studierenden und Assistent_innen innerhalb der Akademie.

tır. Türkiye’de 70’li yıllara politik ve estetik kimliğini veren temel ilke, 68 ruhundan devralınan özgürlük düşüncesidir. Buna karşın politik alana egemen olan sol siyasi düşünce kendi içinde parçalara ayrılmıştır. Ayrışmaların ardında yatan temel neden Avrupa komünizmi, Sovyetler ve Çin sosyalizmi üzerine yapılan tartışmalarda yaşanan görüş ayrılıklarıdır.

Toplumun politizasyonu ve sokağa şiddet olarak yansıyan ideolojik ayrışmalar, elbette kültür-sanat ortamını da derinden etkilemiştir. 70’li yıllarda ulusal kültür, milli kültür; sanatta ulusallık ve evrensellik; sosyalist devrimci sanat anlayışları, sanatçıların ve kurumların alan içinde aldıkları pozisyonları belirlemiştir. 70’lerde kültür sanat alanı halen devlet politikalarıyla yönetilmektedir. Sanat alanının aktörlerine baktığımızda başat aktör İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’dir. Bunun yanı sıra devlet galerileri ve sayıları üçü geçmeyen özel galeri bulunmaktadır. En önemli etkinlik Devlet Resim Heykel Yarışmaları ve Sergileri’dir. 1973’te kurulan İKSV’nin (İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı) düzenlediği İstanbul Festivali ve çeşitli illerde belediyeler tarafından gerçekleştirilen festivaller dönemin öne çıkan etkinliklerindendir. Ülkedeki sendikalaşma hareketine ve mesleki örgütlenmelere paralel olarak gelişen sanatçı örgütlenmeleri ve Akademi içinde öğrenci ve asistan dernekleri ve kooperatif yapısı ortaya çıkmıştır.

70’lerin sanat alanındaki en önemli kazanımlarından biri, Öğrenci Dernekleri’nin temsilcilik üzerinden akademik kararların alındığı konseye katılma hakkı kazanmasıdır. Öğrenci Dernekleri, Profesörler Kurulu ve asistan temsilcileriyle birlikte Akademi’de eğitim programının oluşturulmasında söz sahibi olmuştur. Ayrıca okulda çalışan modellerin çalışma koşullarının iyileştirilmesi çabalarına boykota varan boyutta destek olan öğrenci ve asistanlar sanatçı, akademisyen, öğrenci

Eine der wichtigsten Errungenschaften im Kunstbereich der 1970er war das Vertretungsrecht der Studierendenvereine im akademischen Rat, wo wichtige Entscheidungen getroffen werden. Die Studierendenvereine und der Vorstand der Professor_innenschaft bekamen so ein Mitspracherecht bei der Erstellung des akademischen Bildungsprogramms. Darüber hinaus forderten die (Akt)Modelle, die in der Akademie arbeiteten, bessere Arbeitsbedingungen. Studierende und Assistent_innen unterstützten diese Bemühungen sogar durch Boykotte und zeigten ein seltenes Beispiel für Solidarität zwischen Künstler_innen, Akademiker_innen, Studierenden und Arbeiter_innen. Die Studierenden organisierten sich in Kooperativen, um ihre Bedürfnisse besser und billiger abzudecken. Sie betrieben Kantinen, Schreibwarengeschäfte und Mensen. All diese kollektiven Anstrengungen wurden zum Auslöser einer Entwicklung, die mit zweijährlich stattfindenden Kunstfestivals anfing und letztlich zur Istanbul Biennale führte.

Die jungen Künstler_innen dieser Epoche waren geneigt, Abstand zur akademischen Kunstsprache zu halten, aufgrund ihres politischen Aktivismus, ihres engen Kontakts zur Straße und zu verschiedenen Gesellschaftsklassen. Es kam sogar so weit, dass Künstler_innen die Kulturpolitik unterschiedlicher politischen Strömungen vertraten. Künstler_innen, die sich gemäß der Ideologie der Türkischen Kommunistischen Partei (TKP) organisierten, sammelten sich unter dem Dach der Progressiven Jugendvereine (İGD), während jene, die sich an der Kommunistischen Partei Chinas orientierten, den Vereinen und Künstler_innengruppen der Arbeiter_innenpartei (İşçi Partisi) beitraten. Strukturen, die von sich behaupteten unabhängiger zu sein, fanden sich bei der Revolutionären Jugend (Dev Genç), im Hochschulverband Istanbul (IÖD) oder diesem nahe stehenden Kunstvereinen. In Zeiten sich

ve işçi dayanışmasının az görülen bir örneğini sergilemiştir. Akademi'de ihtiyaçlarını kaliteli ve ucuz biçimde karşılamak için bir kooperatif kurarak örgütlenen öğrenciler kantin, kırtasiye ve yemekhane işletmişlerdir. Tüm bu kolektif çabalar iki yılda bir düzenlenen Sanat Bayramları ile başlayan ve sonuçta İstanbul Bienali'ne uzanacak olan bir sürecin tetikleyicisi olmuştur.

Aktif siyasetin içinde olmaktan kaynaklı, sokakla ve farklı toplumsal sınıflarla yakın temas, dönemin genç sanatçılarını akademik sanat diline karşı mesafe almaya yönlendirmiştir. Hatta sanatçılar farklı siyasi eğilimlerin kültür politikalarını temsil eder hale gelmiştir. Türkiye Komünist Partisi (TKP) politikaları doğrultusunda örgütlenen sanatçılar İlerici Gençlik Dernekleri (İGD) bünyesinde, Çin Komünist Partisi (ÇKP) eğiliminde olanlar İşçi Partisi'ne bağlı dernek ve sanat gruplarında bir araya gelmişlerdir. Daha bağımsız bir politika izlediğini savunan yapılar Dev Genç, İstanbul Yüksek Öğretim Derneği (İÖD) ve ona bağlı sanat dernekleri çatısı altında buluşurlar. Toplumsal çatışmanın keskinleştiği ve mesleki örgütlerin net pozisyon aldığı dönemde, sanatçılar da Görsel Sanatçılar Derneği (1975) altında, anti-faşist cephede örgütlenmiş, diğer yapılara kıyasla daha geniş bir şemsiye altında buluşmuşlardır. Bunun yanı sıra 70'li yıllarda Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği (1970), Suluboya Ressamlar Grubu (1970), Ankara Kadın Ressamlar Derneği (1970) Altılar Grubu (1970), Görsel Sanatçılar Derneği (1975), Türkiye Muharipler Derneği, Plastik Sanatlar Kolu (1976), Sanat Tanımı Topluluğu (STT/1977-1985), Maltepe Ressamları (1979) gibi oluşumlar da ortaya çıkmıştır.

70'li yıllara damgasını vuran, geleceği ve geleneği etkileyen bir olay da, akademik kadro vaad edilerek yurtdışına gönderilen genç sanatçıların ülkeye dönüşleridir. Akademi'den burslu olarak yurtdı-

verschärfender gesellschaftlicher Konflikte, als sich die Berufsverbände klar positionierten, organisierten sich auch die Künstler_innen der antifaschistischen Front in einem breiteren Dachverband – dem Verein bildender Künstler_innen (Görsel Sanatçılar Derneği, 1975). Daneben entstanden in den 1970er Jahren folgende Einrichtungen: der Verein der Vereinigten Maler_innen und Bildhauer_innen (Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği, 1970), die Gruppe der Auqarellmaler_innen (Suluboya Ressamlar Grubu,1970), der Verein der Malerinnen in Ankara (Ankara Kadın Ressamlar Derneği, 1970), die Sechsergruppe (Altılar Grubu, 1970), der Veteranenverein der Türkei (Türkiye Muharipler Derneği), die Sektion der bildenden Künstler_innen (Plastik Sanatlar Kolu, 1976), die GruppeDefinition der Kunst (Sanat Tanımı Topluluğu (STT), 1977-1985) und die Maltepe Maler_innen (Maltepe Ressamları, 1979).

Ein weiterer Faktor, der die 1970er, die Zukunft und die Tradition beeinflusste, war die Rückkehr junger Künstler_innen, die zuvor ins Ausland geschickt worden waren, mit dem Versprechen wissenschaftliche Stellen zu bekommen. Diese Persönlichkeiten, die mit einem akademischen Stipendium ins Ausland gingen, fanden bei der Rückkehr einen Mangel an Stellen. Dies führte zu einem Stilbruch in der Akademie. Diejenigen aus dieser Gruppe, die eine Lehrposition bekamen, beeinflussten durch ihre engen Beziehungen zu der politisch organisierten Studierendenschaft die weitere Entwicklung von Politik und Kultur. Dieser „Auslandsstipendiumstradition“ folgten – angefangen mit Neşe Erdok – Künstler_innen wie Şükrü Aysan, Asım İşler, Mehmet Güleryüz, Seyit Bozdoğan oder Kemal İskender. Dies erzeugte eine kritische Tradition, die sich aus der Akademie heraus an die Akademie richtete und verschiedene Stile – vom Minimalismus bis zum sozialistischen Realismus – auf die Kunst

şına gönderilen bu isimlerin ülkeye dönüşlerinde kadro yetersizliğinden dolayı yaşadıkları sorunlar Akademi’de bir üslup kırılmasına neden olmuştur. Bu grubun içinden öğretim görevlisi olarak alınanların politik öğrenci yapısıyla kurdukları yakın ilişki siyaset ve kültürün gelişiminde önemli etkinliğe sahiptir. Neşe Erdok’la başlayan bu yurtdışı bursu geleneğine, Şükrü Aysan, Asım İşler, Mehmet Güleryüz, Seyit Bozdoğan, Kemal İskender gibi sanatçılar dahil olmuşlardır. Minimalizmden, sosyalist gerçekçiliğe kadar uzanan yelpazede çeşitli ekollerin Türkiye sanatına taşınmasını ve Akademi içinden Akademi’ye yönelen bir eleştiri geleneğini başlatmıştır. Dönemin sanatçılarının politik aidiyetleri, sanatlarını da etkilediği için kaydedilmeye değer bir bilgidir: Önde gelen İGD’li (İlerici Gençlik Derneği) sanatçılar Aydın Ayan, Yusuf Taktak, Sabahattin Tuncer, İrfan Ertel; TİP’li (Türkiye İşçi Partisi) sanatçılar, Seçkin Sarı, Bahattin Demirkol; Halkın Kurtuluşu’ndan Arslan Eroğlu, Müfit İşler, Doktor Hikmet Kıvılcımlı; Dev-Yol’dan (Devrimci Yol Hareketi) Sahir Abacı, Fuat Çağatay, Feyyaz Yaman, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Rühçan Akil; Dev Sol’dan Aziz Öz; İşçi Partisi’nden Kasım Koçak, Bles Öcal, Aysu Koçak; Kurtuluş Grubu’ndan Sadri Soylu, Argun Okumuşoğlu olarak sayılabilir. Ayrıca gençlik hareketi içinde ilk defa Akademi’den çıkan Bağımsızlar Grubu’na dahil olan Korhan Gümüş, Yılmaz Değer, Oğuz Ayata, Ahmet Beykan Engin Akçin, Deniz Bilgin, Dilek Sapçıoğlu da dönemin kültür-sanat alanını etkilemiş isimleri arasında sayılabilir.

1970’de, akademik eğitimden dolayı modern sanatın bütün unsurlarına vakıf, genç, aktif, örgütlü, politik anlamda hem enternasyonalist hem de yerele dikkatle bakan, kendini sokak ve siyasetle, sendika ve proletaryayla, gecekondulu ve yeni kentliyle, parti ve örgütlerle ilişkisi üzeriden tanımlayan bir sanat alanından söz edilebilir. Sovyet Avangardizmi, Mao Zedong’un Yenan konuşma-

in der Türkei übertrug. An dieser Stelle sind einige Künstler_innen zu nennen, deren damalige politische Orientierung sich auch auf ihre Kunst auswirkte: Führende Künstler_innen bei der İGD waren Aydın Ayan, Yusuf Taktak, Sabahattin Tuncer, İrfan Ertel; bei der Türkischen Arbeiter_innenpartei (TİP) waren Seçkin Sarı, Bahattin Demirkol; in der Volksbefreiungsfront (Halkın Kurtuluşu) waren es Arslan Eroğlu, Müfit İşler, Doktor Hikmet Kıvılcımlı; aktiv bei der Bewegung Revolutionärer Weg (Dev Yol / Devrimci Yol Hareketi) waren Sahir Abacı, Fuat Çağatay, Feyyaz Yaman, Nedret Sekban, Hüsnü Koldaş, Rühçan Akil; in der Revolutionären Linken (Dev Sol) war Aziz Ö; Mitglieder in der Arbeiter_innenpartei (İşçi Partisi) waren Kasım Koçak, Bles Öcal, Aysu Koçak und bei der Befreiungsgruppe (Kurtuluş Grubu) sind Sadri Soylu, Argun Okumuşoğlu zu erwähnen. Des weiteren sollte die Gruppe der Unabhängigen (Bağımsızlar Grubu) genannt werden, die als erste Gruppe der Jugendbewegung aus der Akademie kam. Mitglieder, die die Kunst- und Kulturwelt sehr beeinflusst haben, waren: Korhan Gümüş, Yılmaz Değer, Oğuz Ayata, Ahmet Beykan Engin Akçin, Deniz Bilgin und Dilek Sapçıoğlu.

Wir können die Kunst in den 1970ern als eine Welt beschreiben, die wegen ihres akademischen Bezugs alle für die moderne Kunst erforderlichen politischen Elemente enthielt, wie etwa Bewusstsein, Jugendlichkeit, Aktivismus, Organisierung. Außerdem verfolgte sie internationale und lokale Geschehnisse aufmerksam und definierte sich über die Beziehungen zur Straße und zur Politik, zur Gewerkschaft und zum Proletariat, zu den Bewohner_innen von Gecekondus (informelle Siedlungen) und zu den neuen Großstädter_innen, zur Partei und zu den Organisationen. Der Sowjet-Avantgardismus, Mao Tse-tungs Yan'an-Gespräche über Literatur und Kunst, die Chinesische Kulturrevolution, der Eurokommu-

ları, Çin Kültür Devrimi, Avrupa Komünizmi, Yeni Dalgacı Fransız Sineması, Enver Hoca iktidardayken Akademi'de açılan çağdaş Arnavutluk Sergisi, geleneksel İspanyol resmiyle çağdaş İngiliz resmi ve Pop sanatı, ülke sanatında geniş etki alanına sahip olmuştur. Bu kaynakların etkisi birincisi sanat pratiğinde, ikincisi plastik dilde açıkça ifadesini bulmuştur. Duvar resminden, duvar gazetesine, imzasız kolektif resimden, ekonomik sorunların da ortak çözüldüğü atölye inisiyatiflerine, kooperatif içinde üretime kadar uzanan deneyimler üretilmiştir.

Üretilen sanatın plastik niteliğine bakıldığında boyut hemen dikkati çekecektir. Türkiye'de ilk defa bina cephelerine uygulanan dev boyutlu resim ve rölyef çalışmaları sanat ve toplumsal muhalefet arasındaki dayanışmayı kamusal alana taşımıştır. İzmir, Ören, Mersin, Antalya, Yarımca'da belediyeler ve sendikalarla kurulan ilişkiler üzerinden önemli duvar işleri üretilmiştir. Maltepe Ressamları ve Atölye Benek önemli kolektif tecrübe alanları açmıştır. Üzerine az çalışılmış bir örnek olan Maltepe Ressamları resimlerini mahalle esnafının ürünleriyle takas ederek sanat eserinin değerini sorgulamış, sanatta alternatif ekonomi biçimi yaratmayı denemiştir. Bu deneyim 80'li yıllarda da devam etmiştir.

Dönemin kitlesel 1 Mayıs gösterileri sanat ve siyaset ilişkisinin sahnelendiği tarihi buluşmalar olarak değerlendirilebilir. Sanatçıların siyasi gruplar, parti ve sendikalarla ilişkilenme biçimleri kamusal alanda görünür hale gelmiştir. Pankartlar, afişler, elde taşınan resimler ve bina cephesi giydirmeleri dönemin sanatçılarının elinden çıkmıştır. Orhan Taylan'ın 1 Mayıs 77 afişi ve 1 Mayıs 78 AKM (Atatürk Kültür Merkezi) binası üzerine asılan dev resim toplumsal belleğe yerleşmiş örneklerdendir. 2003 yılında o dönemin önde gelen sanatçılarının politik işleri Karşı Sanat Çalışmaları Beyoğlu sergisinde bir araya getirilmiştir.

nismus, das französische Nouvelle-Vague-Kino, die Ausstellung zum zeitgenössischen Albanien, die zu Regierungszeiten von Enver Hoxha in der Akademie lief, traditionelle spanische Malerei und zeitgenössische englische Malerei sowie Pop Art haben einen hohen Einfluss auf die Kunst im Land gehabt. Diese Referenzen fanden einen klaren Ausdruck in der Kunstpraxis und in der Sprache der bildenden Kunst. Die Künstler_innen probierten sich an Wandbildern, Wandzeitungen, anonymen Kollektivbildern, in Ateliers, in denen sie wirtschaftliche Probleme kollektiv lösten und in genossenschaftlichen Betrieben.

Schauen wir uns die bildende Kunst als Teil der Kunstproduktion an, fällt sofort die Größe des Formats auf. Riesengemälde und Reliefkunst an Gebäudefassaden waren in der Türkei erstmals zu sehen und trugen die Solidarität zwischen Kunst und Gesellschaft in den öffentlichen Raum. In Izmir, Ören, Mersin, Antalya und Yarımca wurden durch die Beziehungen zwischen den Kommunen und Gewerkschaften wichtige Wandwerke geschaffen. Die Maltepe-Maler_innen und das Atelier Benek (Tupfen) eröffneten wichtige kollektive Erfahrungsräume. Die Maltepe-Maler_innen sind kein sehr bekanntes Beispiel. Sie betrieben Tauschhandel mit den Produkten der Handwerker_innen in der Nachbarschaft, hinterfragten somit den Wert von Kunstwerken und erprobten alternative Wirtschaftsformen. Diese Herangehensweise dauerte bis in die 1980er Jahre.

Die damaligen Massenkundgebungen am 1. Mai können als Inszenierung der Beziehung von Kunst und Politik beschrieben werden, die historische Zusammenkünfte geschaffen hat. Die Verflechtungen von Künstler_innen in politischen Gruppen, Parteien und Gewerkschaften wurden somit im öffentlichen Raum sichtbar. Die Banner, Poster, Bilder in den Händen der Leute und

Genel olarak sergide dikkati çeken, 70'li yıllarda sanatçıların büyük boyutlu, figüratif, desen yanı güçlü, pentürler üretmiş olmalarıdır. Yağlı boyanın oldukça ince kullanılmış olması, tuval bezi olarak yerli pamuklu kumaşın seçilmesi, şaselerin yetersizliği dikkati çeker. Bu durum maddi yetersizliklerle olduğu kadar malzemenin önemsenmemesiyle de açıklanabilir.

Nevhiz Tanyeli ve Avni Memedoğlu'dan başlayan bir çizgide dönemin öne çıkan çalışmaları; Seyit Bozdoğan'ın 1 Mayıs 1977 katliamını konu alan triptiği, Kasım Koçak'ın kır kent gerilimi üzerinden kurgulanmış portreleri, Aslan Eroğlu'nun işkence resimlerini, Sevgi Akyüz'ün göç temalı resimleri, Hüsnü Koldaş'ın Kızıldere ve 1 Mayıs katliamı konulu çalışmaları ve Nedret Sekban'ın vurulmuş işçileri sayılabilir. Dönemin en üretken sanatçıları İrfan Ertel, Nedret Sekban ve Hüsnü Koldaş'tır.

70'li yıllar, üzerinde az çalışılmış, yeniden keşfedilmeyi bekleyen bir dönemdir. Günümüzün politik tartışmalarına ışık tutacak deneyimlerle yüklü bir direniş belleği saklamaktadır.

Feyyaz Yaman - Karşı Sanat Çalışmaları'nın kurucusudur. Kültür politikaları, sanat kuramı, tarih ve felsefe alanlarında çalışmalarına devam etmektedir.

die Fassadenverkleidungen waren alles Werke der Künstler_innen dieser Zeit. Orhan Taylans Poster für den 1. Mai 1977 und das gigantische Bild zum 1. Mai 1978, das am Atatürk-Kulturzentrum (AKM) aufgehängt wurde, sind Beispiele, die ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind. 2003 kamen die politischen Werke der Künstler_innen aus dieser Epoche zusammen in der Ausstellung „Karşı Sanat Çalışmaları Beyoğlu" („Oppositionelle Kunstwerke Beyoğlu"). In der Ausstellung fiel auf, dass die Künstler_innen in den 1970ern großformatige, figurative Gemälde mit vielen Mustern produzierten. Es fällt auf, dass die Ölfarbe sehr dünn aufgetragen ist, lokale Baumwolle für den Leinwandstoff gewählt wurde und die Keilrahmen mangelhaft sind. Dies kann auf Geldmangel aber auch auf Unachtsamkeit dem Material gegenüber zurückgeführt werden.

Ausgehend von den herausragenden Werken Nevhiz Tanyelis und Avni Memedoğlus folgen weitere wichtige Kunstwerke dieser Zeit: Das Triptychon von Sayyed Bozdoğan über das Massaker vom 1. Mai 1977, Kasım Koçaks fiktive Porträtgemälde zu Migration, die Kunstwerke von Hüsnü Koldaş zu Kızıldere[1] und dem Massaker am 1. Mai sowie Nedret Sekbans Werke über die damals erschossenen Arbeiter_innen. Die produktivsten Künstler_innen der1970er sind İrfan Ertel, Nedret Sekban und Hüsnü Koldaş.

Die 1970er sind ein Jahrzehnt, zu dem wenig gearbeitet wurde, das darauf wartet wiederentdeckt zu werden. Dieses Jahrzehnt birgt ein Erbe des Widerstands mit Erfahrungen, die Aufschluss über unsere heutigen politischen Debatten geben können.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Feyyaz Yaman ist Gründer von *Karşı Sanat Çalışmaları*. Er arbeitet in den Bereichen Kulturpolitik, Kunsttheorie und Philosophie.

---

1. Anm. d. Übers.: In Kızıldere wurden 10 Revolutionäre der THKP-C (Revolutionäre Volksbefreiungspartei-Front) und der THKO (Volksbefreiungsarmee der Türkei) am 30. März 1972 im Rahmen einer militärischen Operation getötet. Zuvor hatten sie zwei englische und einen kanadischen Radartechniker von einem NATO-Militärstützpunkt entführt, um die Hinrichtung des Führers der THKO Deniz Gezmiş und anderer Genossen nach dem Militärputsch vom 12. März 1970 zu verhindern.



Endlose Kurven:

Die Projektion politischer Dynamiken im Kunstbereich in der Türkei

Bitimsiz Kavisler:

Türkiye 'de Siyasal Dinamiklerin Sanat Alanına Yansımaları

Erden Kosova



Nalan Yırtmaç. Acrylic and Stencil on Canvas, 2015.

Schauen wir uns die jüngere Geschichte der Türkei an, können wir feststellen, dass von den Militärputschen während des letzten Jahrhunderts der dritte Putsch vom 12. September 1980 der brutalste war und somit einen Wendepunkt darstellt. Die Beschlüsse vom 24. Januar[1] wurden acht Monate vor dem Militärputsch veröffentlicht. Sie sollten die türkische Wirtschaft an die neoliberale Politik des Westens anpassen. Der Militär-

1. Das Wirtschaftsprogramm, das die regierende, Mitte-rechts positionierte Partei der Gerechtigkeit (Adalet Partisi) durchsetzte, um die Rolle des Staates in der Wirtschaft einzuschränken und Außenhandel sowie ausländische Direktinvestitionen zu erleichtern..

Türkiye'nin yakın tarihine bakıldığında geçtiğimiz yüzyıla yayılan askeri darbeler dizisinin üçüncüsü ve en acımasızı olan 12 Eylül 1980 darbesinin belirgin bir dönüm noktası olduğu görülüyor. Darbeden sekiz ay önce açıklanmış olan ve Türkiye ekonomisini Batı'da esen neo-liberal ekonomi politikalarıyla uyumlu hale getirmeyi amaçlayan 24 Ocak Kararları[1] ile birlikte düşünüldüğünde, askeri darbenin o dönemde yükselmekte olan sol

1. İktidardaki merkez sağ Adalet Partisi 'nin devletin ekonomideki rolünü daraltmak, dış ticarete ve yabancı sermaye yatırımlarına kolaylık sağlamak üzere yürürlüğe koyduğu ekonomik program.

putsch sollte die aufkommende Linke Opposition zerschlagen, um das Land mit aller Gewalt zu deregulieren und zu depolitisieren, um das Kapital ungestört fließen zu lassen. Die militaristische, etatistische Verfassung von 1982 schaltete die Staatsorgane gleich. So konnte 10 Jahre lang ungestört neoliberale Politik durchgesetzt werden, aber mit der Auflösung des Ostblocks und dessen globalen Auswirkungen erschienen die Risse des mit Waffengewalt erzeugten Konsens. Zum Übergang in die 1990er befand sich die Türkei in einem rasanten Veränderungsprozess. In diesen Jahren begann der Guerillakampf, die Reaktion gegen die jahrzehntelange Behandlung von Kurd_innen als Bürger_innen zweiter Klasse, gegen die zerstörerische Assimilation der kulturellen Identität der Kurd_innen. Die Guerillas forderten die Armee heraus und gewannen dadurch an Repräsentationsmacht.

Auf der anderen Seite befand sich, die von den Ingenieuren des Coups vom 12. September als Ziel definierte revolutionäre Opposition und die Nationalist_innen. Sie wurden ebenfalls nach dem Putsch eliminiert, weil sie zu nichts mehr zu gebrauchen waren. Sowohl die Linken als auch die Rechten organisierten sich nun breit in Politik und Wirtschaft und im intellektuellen Bereich. Diese Faktoren rüttelten an der Gründungsideologie der Türkischen Republik. Die Logik des Kalten Krieges kombiniert mit Nationalismus erzeugte einen Rückzug nach Innen. Angesichts globaler Entwicklungen war die Strategie der Isolation und Kontrolle aber nicht haltbar.

Die 1980er begruben die Mehrheit der Bevölkerung in tiefer Stille und Apathie. Die Linke war darauf konzentriert, das Trauma des Putsches zu heilen und die Zerstörung möglichst konstruktiv zu überstehen. In den 1990ern aber begannen die Universitäten sich wieder zu politisieren, gründeten die Sozialist_innen wieder eine einheitliche

muhalefet dalgasını kırmayı ve sermayenin esnek biçimde hareket edebilmesini sağlamak üzere depolitizasyon ve deregülasyon ile şekillendirilecek bir ortamı zorla oluşturmak üzere tasarlandığı söylenebilir. Militarist ve devletçi bir bakışla hazırlanmış 1982 anayasası aracığıyla formatlanan bu devlet yapısı ile neo-liberal siyaset, bir on yıl kadar fazla sorun olmadan elele yürüyebilmiş; fakat Doğu Bloku'nun çözülüş süreci ve bunun küresel etkileri ile birlikte silah zoruyla oluşturulmuş uzlaşıda çatlaklar da belirmeye başlamıştı.

90'lı yıllara girilirken Türkiye kendini hızlı bir değişim süreci içinde bulmuştu. Kürtlerin on yıllar boyunca ikinci sınıf vatandaş olarak görülmüş, asimilasyon politikalarıyla kültürel aidiyetleri silinmeye çalışılmış olması sonucunda ortaya çıkan gerilla mücadelesi, karşısındaki düzenli orduya meydan okuyarak temsili bir güç kazanmış; diğer yandan 12 Eylül darbesinin mühendisleri tarafından hedef olarak bellenen devrimci dalga ve darbe sonrasında artık kendilerine ihtiyaç kalmayan ülkücülerin elimine edilmesiyle İslami hareket, önünde geniş bir manevra alanı bulmuş ve siyasal, ekonomik ve entelektüel alanda verimli bir örgütlenme ritmi tutturmuştu. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu ideolojisini temelden sarsmaya başlayan etkenler olmuştu bunlar. Soğuk Savaş 'a ait parametreler ve milliyetçiliğin harmanlanmasıyla oluşturulmuş içe kapanma, izolasyon ve denetim stratejileri küresel gelişmelerin de etkisiyle sürdürelibilir olmaktan çıkmıştı.

Nüfusun çoğunluğunun kesif bir sessizliğe ve duyarsızlığa gömüldüğü ve Sol'un darbenin travmasını iyileştirmeye, tahribatı olabildiğince az zararla kapamaya odaklandığı 80'li yılların ardından; 90'lı yıllarda üniversiteler yeniden politize olmaya başlamış, sosyalistler birleşik bir hareket kurmaya girişmiş, Aleviler de sağ hegemonyaya olan itirazlarını yeniden ve radikal biçimde tazelemişlerdi. Darbe sonrasında akademiden uzaklaştı-

Bewegung und bekräftigten die Alevit_innen ihre radikale Abweisung gegen die rechte Hegemonie. Die nach dem Militärputsch von den Universitäten entlassenen Akademiker_innen gründeten Verlage, Zeitschriften und machten als Übersetzer_innen weiter (bspw. İletişim, Metis, Ayrıntı) und brachten somit die globalen marxistischen Diskussionen auf die Tagesordnung und in die spezifischen Umstände der Türkei. Anarchistische Zeitschriften und Gruppen kamen auf, poststrukturalistische Denker_innen wurden gelesen und Organisationen und Zeitschriften für LGBT* gegründet.

Im kulturellen Bereich entstanden ähnliche Anstöße: Comics und Satirezeitschriften diversifizierten sich, private Radio- und Fernsehsender durchbrachen das staatliche Monopol und die subkulturelle Musikproduktion wurde sichtbar. Derweil herrschte im Osten des Landes ein Bürgerkriegszustand und die Konterguerilla-Aktivitäten wurden immer brutaler und gesetzloser. Gewalt und nationalistische Rhetorik waren Alltag. Dennoch entstanden unterschiedliche Rebellionsherde.

Gerade in diesen Jahren waren erhebliche Veränderungen in der bildenden Kunst zu beobachten. Im Anschluss an den Zweiten Weltkrieg entstanden lang anhaltende akademische Debatten um Figuration und Abstraktion. In dieser Phase waren experimentelle Kunstproduktionen eine Ausnahme. In den 1980ern bildeten sich dann Gruppen, die es versuchten. Sie organisierten kollektive Ausstellungen, die hauptsächlich erörtern sollten, was Kunstobjekte und Ausstellungsräume überhaupt sind und wie sie distinktiver sein, und mehr zum Nachdenken anstiften können. Die Künstler_innen begriffen sich als Avantgarde. Anfang der 1990er stachen einige Künstler_innen heraus, die Überlegungen zur Form anstellten und ohne Skrupel die politische Agenda in

rılmış akademisyenlerce kurulan yayınevi, dergi ve çeviri faaliyetleriyle (İletişim, Metis, Ayrıntı) Marxist perspektifler arasındaki küresel ölçekteki tartışmaları gündeme ve Türkiye özgüllüğüne taşımaktaydı. Anarşist dergiler ve gruplar oluşmaya, post-yapısalcı düşünürler okunmaya, LGBT örgütleri ve dergileri kurulmaya başlamıştı. Kültürel ortamda da benzer bir hareketlenme görülmekteydi: mizah dergileri çeşitlenmiş, özel radyo ve televizyonlar devlet tekelini kırmış, altkültürel müzik üretimi görünür hale gelmişti. Bir yandan ülkenin doğusunda bir iç savaş ortamı oluşmuş, kontra-gerilla faaliyetleri vahşi bir yasa-dışılığa sapmış, şiddet ve milliyetçi retorik gündelik hale gelmişken diğer yandan farklı direnç odakları da oluşmaya başlamıştı.

Tam da bu yıllarda, plastik sanat alanında da önemli değişimler görüldü. II. Dünya Savaşı'ndan sonra uzun bir dönem akademik ortamdaki belirleyici sorunsal, figürasyon ve soyutlama arasındaki gerilim olmuştu; bu süreç içinde kavramsallaştırmaya yönelik deneylere girişen sanatçıların üretimleri istisnai konumda kalmıştı. 80'li yıllarda ise bu alandaki arayışlar etrafında gruplar oluşmuş, kolektif sergiler gerçekleştirilmiş, sanat nesnesinin, sergi mekânının ne olduğu, nasıl farklılaşabileceği, bir düşünme vasıtasına nasıl dönüştürülebileceği soruları üzerine yoğunlaşılmıştı. Genel sanat ortamı içinde öncü, yeni eğilimleri temsil eden bir kanat olarak tanımlıyordu bu sanatçılar kendilerini. 90'lı yılların başında form üzerine düşünümün yanı sıra, çekincesizce Türkiye'nin özgül siyasal gündemine göndermelerde bulunan sanatçılar ortaya çıkmaya başlamıştı. Hale Tenger, Erdağ Aksel, Selim Birsel gibi yurtdışında farklı ülkelerde eğitim görmüş isimler, yurda geri döndüklerinde karşılaştıkları ağır politik atmosferi ve militarizasyonu eleştiren işler üretmeye girişmişlerdi. Enstalasyonun form olarak yaygınlık kazandığı, mekâna olan ilginin sosyalliklerle de temas sağladığı bu dönemde kavramsal anlayışını

der Türkei ansprachen. Hale Tenger, Erdağ Aksel und Selim Birsel waren im Ausland ausgebildet und produzierten nach ihrer Rückkehr kritische Werke, weil sie die militarisierte Atmosphäre in der Türkei sehr streng fanden. In dieser Phase, in der die Installation als Kunstform breiter wurde, Raum als soziales Gefüge interessant wurde, bezog Ayşe Erkmen ihr konzeptionelles Verständnis auf gesellschaftliche Themen, experimentierte Gülsün Karamustafa mit neuen Formen für die Figuren von Migrant_innen und Hüseyin Alptekin wandelte Philosophie in visuelle Sprache um. Diese Künstler_innen bekamen hohen Zuspruch von der jungen Künstler_innengeneration. Anfang der 1990er Jahre entwickelte sich die Istanbul Biennale, die sich nicht als Repräsentantin der gesamten Kunstszene verstand und aktuellen Trends mehr Raum gab. Hier bündelten sich Aufmerksamkeit und Interaktion.

Genç Etkinlik (Das Junge Event, 1995-98) stellte auf umfangreichen Events die Werke aller Bewerber_innen aus und zog junge Menschen an, die nicht als Künstler_innen ausgebildet waren oder aus „zweitrangigen" Disziplinen wie Grafik und Keramik kamen. Genç Etkinlik erweiterte und etablierte somit einen heterogenen Produktionsbereich, der als „zeitgenössische Kunst" bezeichnet wurde. Mangels Infrastruktur initiierten Künstler_innen die Veranstaltungsreihe Performans Günleri (Performance-Tage), um eine Interaktion zwischen den Disziplinen herzustellen. In diesem Umfeld entwickelte sich eine Sprache, die von den politischen Umwälzungen und sozialen Öffnungen in den 1990ern beeinflusst war und kühner als alle anderen kulturellen Disziplinen gesellschaftliche Probleme thematisierte. Daraus entstand ein breiter und kritischer thematischer Rahmen mit Blick auf die Gründungsideologie der Republik (Vahap Avşar), Militarismus und den populären Nationalismus, sowie die Widersprüche und Manifestationen weiterer essenti-

toplumsal temalara kaydıran Ayşe Erkmen, göçmen figürüne olan ilgisini yeni formlar arayışları üzerinden ifade eden Gülsün Karamustafa, felsefe eğitimini görsel bir dile dönüştüren Hüseyin Alptekin gibi isimler de gelmekte olan genç sanatçı kuşağının takip ettiği isimler haline geldiler. Kendisini sanat ortamının bütününü temsil etme misyonundan kopararak, güncel eğilimlere yer verme tercihini izleyen İstanbul Bienali de dikkatin, tartışmaların, etkileşimin yoğunlaştığı bir platform haline geldi 90'lı yılların başında.

Genç Etkinlik (1995-98) gibi başvuran herkesin işini sergileyen kapsamlı etkinlikler sanat formasyonu dışından, ya da grafik, seramik gibi ikincil konumda görülen disiplinlerden gelen pek çok genci kendine çekti ve ‚güncel/çağdaş sanat' adı altında ayrışık bir üretim alanının genişlemesi ve yer tutmasına yardımcı oldu. Altyapı yokluğunda genç sanatçıların kendilerinin ürettiği *Performans Günleri* adlı etkinlik dizisi, disiplinler arasında bir etkileşim kurmaya girişmişti. Böyle bir ortamda, 90'lı yıllardaki siyasi çalkantılardan, sosyal açılımlardan etkilenen, diğer kültürel disiplinlerden daha cüretli bir şekilde toplumsal sorunları konu edinen, belirli bir ifade dili öne çıktı: Cumhuriyeti'in kurucu ideolojisindeki arazlar (Vahap Avşar), militarizm, popülerleşen milliyetçilik ve benzeri özcü ideolojilerin çelişkileri ve ortaya koydukları absürd tezahürler (Memed Erdener, Vahit Tuna, Hakan Akçura, Ahmet Öğüt), resmi kimliklendirme politikaları ve devlet şiddeti (Halil Altındere), tek kültürcü anlayışın Kürt coğrafyasına silah zoruyla dayattığı asimilatif uygulamalar (Şener Özmen, Erkan Özgen) muhafazakâr toplum yapısının sürdürdüğü gerilimler sonucunda bireylerin kırılganlaşması (Bülent Şangar, Cengiz Tekin), gündelik yaşamın farklı kompartmanlarına sızan genel şiddet ve disiplin eğilimi (Erinç Seymen), kadınların yaşam alanlarının ataerkil kodlar aracılığıyla sınırlandırılması (Aydan Murtezaoğlu, Canan, Neriman Polat), kentsel yaşam dahilinde

alistischer Ideologien (Memed Erdener, Vahit Tuna, Hakan Akçura, Ahmet Öğüt), offizielle Identitätspolitik und Staatsgewalt (Halil Altındere), das Durchsetzen einer „offiziellen Kultur" durch waffengestützte Assimilationspolitik (Şener Özmen, Erkan Özgen), die Zerbrechlichkeit von Individuen angesichts der Spannungen einer konservativen Gesellschaft (Bülent Şangar, Cengiz Tekin), die Neigung zum Gewalt- und Disziplinarverhalten im Alltag (Erinç Seymen), die Eingrenzung des Lebensraums von Frauen durch patriarchale Codes (Aydan Murtezaoğlu, Canan, Neriman Polat), Beispiele von Ausschluss im städtischen Leben (Selda Asal, Esra Ersen) oder die verschiedenen Erfahrungen von Migrant_innen (Gülsün Karamustafa). Dieser kritische Rahmen wurde unterstützt durch unabhängige low-budget Zeitschriften (z.B. Resmi Görüş, art-ist, Muhtelif) und Kollektivausstellungen. Neben den Werken über gesellschaftliche Geschlossenheit, gab es affirmative Produktionen über Öffnungen, z.B. die lebendige Dynamik und Interaktion zwischen der Türkei und sie umgebenden Regionen, nach dem Zusammenfall des Staatssozialismus (Hüseyin Alptekin), oder die Überlebensstrategien der an die Ränder der Städte Verdrängten (Oda Projesi, Can Altay).

Zu Beginn der 2000er erweiterte und diversifizierte sich die zeitgenössische Kunst, wurde nun als eigenständiger Kunstbereich wahrgenommen. Kunstwerke, die sich auf politische Themen bezogen, wurden langsam ersetzt durch Themen wie Raum und Körper; Installation und Performances als Ausdrucksformen gingen über in Digitalfotografie und -film, was Arbeitsaufwand, Archivierung, Übertragung und Präsentation billiger und praktischer machte. Darüber hinaus stellten Künstler_innen neue Kanäle vor, die mit dichterer Internetnutzung für politische Fragen wichtig wurden, wie etwa Graphic Novels (Evrensel Belgin), informative Mappingmethoden

ortaya çıkan dışlama örnekleri (Selda Asal, Esra Ersen), farklı ölçeklerde göçmenlik deneyimleri (Gülsün Karamustafa) gibi odaklanmalarla geniş bir eleştirel tematik çerçeve ortaya çıkmış, düşük bütçeli, bağımsız dergi (*Resmi Görüş, art-ist, Muhtelif* gibi) ve ortak bir şekilde gerçekleştirilen sergilerle desteklenmişti. Toplumsal kapanmalara dikkat çeken bu işlerin yanı sıra, devlet sosyalizminin çözülmesinin ardından Türkiye ile etrafındaki coğrafyalar arasında canlanan hareketlilik ve etkileşim (Hüseyin Alptekin), kentin dışlanmışlarının kendileri için geliştirdikleri hayatta kalma stratejileri (Oda Projesi, Can Altay) gibi açılımlara dikkat çeken olumlayıcı çalışmalar da üretilmekteydi.

2000'li yıllara girilirken güncel/çağdaş sanat olarak özerk bir alan olarak algılanan ifade alanı genişlemeye ve çeşitlenmeye devam etmekteydi. Siyasal içerimler üzerine yoğunlaşan çalışmaların yavaş yavaş mekan ve beden üzerine düşünüm sağlayan enstalasyon ve performans gibi ifade araçlarından uzaklaşarak edinim, arşivleme, nakliyat, sunum konularında ucuzluk ve pratiklik sağlayan dijital fotoğraf ve video medyumlarına kaydığı görüldü. Bunun yanında, internetin kullanımındaki yoğunlaşmayla birlikte grafik anlatıma (Evrensel Belgin), enformatif haritalandırma yöntemlerine (Burak Arıkan), yeni medya kullanımına (Ali Mihrabi), dokümanter film geleneğine (Barış Doğrusöz), farklı alanlardan ödünç alınan araştırma yöntemlerine (Banu Cennetoğlu, Ali Taptık, Xurban) siyasal sorunların işlenmesine başvuran isimler ifade kanallarındaki yelpazeyi genişlettiler. Mürüvvet Türkyılmaz,Yasemin Özcan, Dilek Winchester, Hera Büyüktaşçıyan gibi sanatçılar geçmişe ait kolektif travmaların bugünü şekillendiren, bireyleri etkileyen izlerini incelikli bir görsellikle işlediler. 90'lı yılların başında müzik alanında oluşmuş post-punk sahnesiyle bağı olan Cevdet Erek, Esat C. Başak, Nazım Dikbaş gibi isimlerin görsel ifade alanına kaymasıyla,

(Burak Arıkan), neue Medien (Ali Mihrabi), die Dokumentarfilmtradition (Barış Doğrusöz) oder aus verschiedenen Disziplinen entnommene Forschungsmethoden (Banu Cennetoğlu, Ali Taptık, Xurban). Künstler_innen wie Mürüvvet Türkyılmaz, Yasemin Özcan, Dilek Winchester oder Hera Büyüktaşçıyan arbeiteten mit einer sensiblen Visualität auf, wie weit in der Vergangenheit zurückliegende kollektive Traumata das Heute formen und wie dies Spuren am Individuum hinterlässt. Aus der Post-Punk-Szene, die sich zu Beginn der 1990er entwickelte, liefen Cevdet Erek, Esat C. Başak und Nazım Dikbaş über in die visuelle Ausdruckskunst, wo sie mit den Maler_innen Hakan Gürsoytrak und Nalan Yırtmaç, ehemals Teil der Hafriyat-Gruppe (Künstler_innengruppe), die spezifische Visualität der Türkei und die kosmopolitische Sprache der Straße nutzten. Über Rafet Arslan, den sie durch enge Beziehungen zur literarischen Subkultur kannten, erschlossen sie angelehnt an den historischen Dadaismus neue Ausdrucksgebiete in der zeitgenössischen Kunst, deren Werke immer repetitiver wurden und stagnierten. Daneben schufen die Videos und Ausstellungen von Mehmet Ali Boran, Mehmet Çeper und Fikret Atay in kurdischen Städten wie Mardin-Kızıltepe und Batman eine geografische Erweiterung.

Die AKP (Partei für Gerechtigkeit und Aufschwung) kam 2001, nach dem Zusammenbruch der politischen Mitte an die Macht. Sie versprach Demokratisierung und Normalisierung, Anpassung an den Weltmarkt und EU-Mitgliedschaft. Dies erzeugte eine andere politische Atmosphäre. Die zeitgenössische Kunst institutionalisierte sich, und es schien, als wollten die großbürgerlichen Familien und die großen Finanzinstitute sie für ihr Prestige nutzen. Die Ausstellungsbedingungen der großen Kunstinstitutionen, die mit dieser Motivation eröffnet wurden, waren über die Codes der Oberschicht definiert. Es wurde

Hafriyat gurubu bünyesinde yer almış sanatçıların, Hakan Gürsoytrak ve Nalan Yırtmaç gibi ressamların İstanbul'un, Türkiye'nin özgül görselliğini ve sokağın kozmopolit dilini kullanmalarıyla, yeraltı edebiyatıyla yakın ilişkileri bulanan Rafet Arslan gibi sanatçıların tarihsel Dadaizm ile kurdukları bağlar aracılığıyla güncel/sanat üretimi tıkanmaya başladığı, tekrara yöneldiği bir dönemde yeni ifade sahaları oluşabilmişti. Bunun yanında Mehmet Ali Boran, Mehmet Çeper ve Fikret Atay'ın Mardin-Kızıltepe ve Batman gibi Kürt şehirlerinde gerçekleştirdikleri video çalışmaları ve sergiler, coğrafi bir genişlemeye de işaret etmekteydi.

Demokratikleşme ve normalleşme vaadinde bulunan, küresel pazar dinamikleriyle uyumlu, Avrupa Birliği üyeliğine istekli bir profil sunan AKP'nin (Adalet ve Kalkınma Partisi) 2001 yılında, siyasi yelpazedeki merkezin çökmesiyle birlikte iktidara gelmesi farklı bir siyasi atmosferi de beraberinde getirmişti. Oluşan bu yeni atmosferde güncel/çağdaş sanat kurumsallaşma sürecine girmiş, büyük burjuva ailelerin ve büyük finansal kuruluşların güncel/çağdaş sanatı yeni bir prestij edinme alanı olarak değerlendirmek istemeleri gibi olgu ortaya çıkmıştı. Bu destekle açılan büyük ölçekli sanat kurumlarının, sunum koşullarını üst sınıflara ait kodlar üzerinden kurmaları; eleştiri, tartışma ve çatışmadan uzak, sterilleştiren bir ortamı empoze etmeleri; sayısı hızla artan galerilerin ve fuarların yoğun bir ticarileşme eğilimini tetiklemesi gibi olgular; Türkiye'deki güncel/çağdaş sanatın genel olarak taşıdığı siyasal ton ile mevcut sunum koşulları arasında dikkat çekici bir uzaklık oluşmasına yol açmıştı. Bunun yanı sıra bazı faktörler (güncel/çağdaş sanatın geliştirdiği siyasal dil içinde ekonomi-politiğe ve sınıfsal çelişkilere dair belirgin göndermelere yer verilmemiş olması; etkinliklerin korunaklı sanat mekânlarının dışına pek fazla çıkmıyor, çıkma çabalarının süreklilik kazanamıyor oluşu; sanatçıların örgütlü siyasete genel olarak uzak kalmış olması) ortaya konan

ein steriles Umfeld, frei von Kritik, Diskussion und Konflikt. Galerien und marktorientierte Kunstmessen vermehrten sich. Der politische Ton und die entsprechende Darstellungsform, Kennzeichen der zeitgenössischen Kunst in der Türkei, gingen verloren. Einige Faktoren ließen an der Qualität der zur Schau gestellten Politik zweifeln: Ausbleibende Kritik an politischer Ökonomie und Klassengegensätzen, wofür die zeitgenössische Kunst eine politische Sprache entwickelt hatte; Veranstaltungen fanden in erlesenen Kunsträumen statt, ohne Bestrebungen, diese Räume zu öffnen; Künstler_innen hielten generell Abstand zur organisierten Politik. Darüber hinaus begegnete man kaum einer „Institutionskritik", bis auf wenige Ausnahmen (Burak Delier, Volkan Aslan), die die Neigung zur Institutionalisierung und Vermarktung in neuen Institutionen in der Türkei und bekannten Institutionen in Europa direkt kritisierte, obwohl darüber überall geklagt wird.

Die zeitgenössische Kunst wurde durch ihre Beziehungen zum Kapital als korruptester aller Kulturbereiche wahrgenommen. Als die Familie Koç[2] ins Spiel kam, und die Eczacıbaşı Holding eingeladen wurde die Istanbul Biennale als Hauptsponsor zu unterstützen, nahm die Kritik zu. Die Gruppe DirenIstanbul (Resistanbul), die sich 2009 im Rahmen der Proteste gegen das jährliche Treffen von IWF und Weltbank gründete, organisierte eine Aktion auf der Eröffnung der Istanbul Biennale, um die Parallelen zwischen Biennale und dem gleichzeitig stattfindenden IWF-Treffen zu zeigen. Kamusal Sanat Laboratuvarı (Labor Öffentliche Kunst) blieb dieser Linie treu und intervenierte auf den darauffolgenden Biennale-Eröffnungen und Pres-

2. Anm. d. Übers.: Die Familie Koç ist eine Unternehmer_innenfamilie, die auf Vehbi Koç zurückgeht.

siyasallığın niteliği üzerinde şüpheler uyanmasına yol açmıştı. Üstelik genel olarak her yerde şikayet ediliyor olmasına rağmen, sözkonusu kurumsallaşma ve ticarileşme eğilimini doğrudan eleştiren, (hem Türkiye'deki bu yeni kurumlar hem de Avrupa'da ilişki kurulan kurumlar bağlamında) ‚kurum eleştirisi' getiren sanat çalışmalarına bir kaç istisna dışında (Burak Delier, Volkan Aslan) rastlanmıyordu.

Güncel/çağdaş sanat, parayla girdiği ilişki sonrasında giderek kültürel kompartmanlar arasında en yozlaşmış alan olarak algılanmaya başladı. Koç ailesinin alana girmesi ve Eczacıbaşı grubunun davetiyle İstanbul Bienali'nin ana sponsoru haline gelmesiyle eleştiriler yoğunlaştı. IMF ve Dünya Bankası'nın İstanbul'daki yıllık toplantısını (2009) protesto etme amacıyla kurulan Direnİstanbul (Resistanbul) grubu, aynı döneme denk gelen İstanbul Bienali ve genel olarak bienaller ile sözkonusu toplantıların işlev ve işleyişi arasında paralellik kurarak, sergi açılışında bir gösteri düzenlemişti. Bu çizgiyi izleyen Kamusal Sanat Laboratuvarı sonraki bienallerin açılışlarında ve basın toplantılarında sanat, sermaye ve devlet politikaları arasındaki ilişkilere dikkat çeken performans müdahalelerinde bulundu; kredi verdiği hidro-elektrik santrallerle doğaya zarar veren Şekerbank'ın ekoloji temalı sergiler düzenlemesine karşı protestolar düzenledi. *e-skop* adlı internet dergisi sanat ve daha özelde güncel/çağdaş sanatın ekonomik boyutlarını, sanayileşmesini ve ürettiği dışlamaları/ayrıcalıklarını çözümlemeye girişen bir yayın politikası geliştirdi. Bu gerilimli alan üzerinde sanatçılar sterilleştirilmiş sanat mekânlarının dışında kalan kurum ve oluşumlarla işbirliği içinde, doğrudan siyasal sorunsallarla içeriklendirilmiş, geniş katılımlı sergiler düzenlemeye devam etti: Heteroseksüel hegemonyayı eleştiren *Makul* (Hafriyat, 2008), ataerkil toplum yapısının kadınlar üzerinde kurduğu baskıya dikkat çeken *Haksız Tahrik* (Hafriyat, 2009), Türkiye

sekonferenzen mit Performances, die auf die Beziehungen zwischen Kunst, Kapital und Staatspolitik aufmerksam machen sollten. Das *Lab* organisierte auch Proteste gegen die Ausstellungen der Şekerbank zu ökologischen Themen, da die Bank Kredite für umweltschädliche Wasserkraftwerke vergibt. Das Online-Magazin e-skop, das (zeitgenössische) Kunst und ihre ökonomischen Dimensionen behandelt, entwickelte eine Redaktionspolitik, die versucht die Ausschlüsse / Privilegien der Industrialisierung aufzulösen. Einiger Künstler_innen haben zu diesem Spannungsfeld in Kooperation mit Einrichtungen jenseits steriler Kunsträume weiterhin gut besuchte Ausstellungen mit politischen Fragestellungen organisiert: „Makul" („Angemessen", Hafriyat, 2008), kritisierte die heterosexuelle Hegemonie; „Haksız Tahrik" („Ungerechte Provokation", Hafriyat, 2009) behandelte den Druck der patriarchalen Gesellschaftsstruktur auf Frauen: „Ateşin Düştüğü Yer" („Dort , wo das Feuer landet", Depo, 2011), wurde zum 20. Jubiläum der Stiftung für Menschnrechte (Türkiye İnsan Hakları Vakfı) in der Türkei vorbereitet; „Zamanaşımı" („Verjährung", Emre Zeytinoğlu (Kuratorin), Ada Sanat ve Karşı Sanat, 2012) erinnert daran, wie die Justiz faschistische Handlungen und Maßnahmen deckt; die Ausstellungsreihe „Müdahale Var Mı?" („Wird interveniert?", Ali Şimşek (Kurator), Tüyap, 2013) verfolgte die Linien zwischen Kunst und Widerstand und gab dem in der institutionalisierten Kunst vernachlässigten kritischen Denken mehr Raum.

Den rasanten politischen Entwicklungen in der Türkei zu folgen ist schwer, aber die letzten Jahre wurden durch die Politik der AKP geprägt. Nachdem die Armee von der Macht verdrängt wurde und die AKP aufeinander folgende Wahlsiege erzielte, warf sie ihre Maske des liberalen Konsens ab, hörte schnell auf, politische Partei zu sein und wurde zu einem Einparteienregierungs-

İnsan Hakları Vakfı'nın 20. yılı sebebiyle düzenlenen *Ateşin Düştüğü Yer* (Depo, 2011), faşizan eylemlerin ve uygulamaların hukuk sistemince nasıl sürekli kollanmakta olduğunu hatırlatan *Zamanaşımı* (Emre Zeytinoğlu küratörlüğünde Ada Sanat ve Karşı Sanat, 2012), sanat ve direniş arasındaki geçişmelerin izini süren *Müdahale Var Mı?* (Ali Şimşek'in küratörlüğünde, Tüyap, 2013) başlıklı sergiler, sanatın kurumsallaşmış kanadında giderek daha az yer verilen eleştirel düşünüme nefes verdiler.

Siyasal gündeminin hızına yetişmenin zor olduğu Türkiye'nin son yıllarına AKP iktidarındaki dönüşüm damga vurdu. Devlet yapısı üzerinde ordunun ağırlığını ekarte etmesinin ardından, ardarda gelen seçim başarıları sonucunda liberal konsensüs maskesini bir kenara fırlatan AKP hızla siyasal bir parti olmaktan uzaklaşarak, çekirdek bir kadronun sürüklediği bir parti-devlet projesine yöneldi; emperyal hülyalarla dış politikada mezhepçi, ayrımcı bir çizgiye saplandı. Partinin başındaki şahıs tek-adam olma hedefiyle giderek sertleşen, her türlü konuyla bağlantılı olarak sürekli bir şekilde nefret söylemine, kutuplaştırıcı, provokatif bir dile başvurmaktan çekinmeyen bir profile büründü (ya da geri döndü). Parti-devlet siyasetinin toplumsal yaşamın her alanına olduğu gibi sanat alanına da müdahaleleri sıklıkla yaşanır hale geldi. Parti ileri gelenlerince dile getirilen hakaretler, açılan soruşturmalar, keyfi sansür uygulamaları, medya ve sosyal medya üzerinden yürütülen şahsi karalama kampanyaları yanında fiziksel saldırılar da görülmeye başlandı. 2010 Eylül'ünde İstanbul'un Tophane semtinde yer alan sanat galerilerinin düzenlediği ortak açılış gecesini, mahallenin muhafazakâr değerlerini bahane ederek hedef alan örgütlü saldırı, hafızalarda yeni bir dönemin açıldığının habercisi olarak yer etti.

AKP Faşizmi'ne karşı gelişen Gezi İsyanı (Haziran 2013) politik ve kimliksel çokluğu sahiplenen;

projekt, das von einer Kerngruppe gesteuert wird. Die AKP blieb in imperialistischen Träumereien, sektiererischer Außenpolitik und einer diskriminierenden Linie stecken. Der Mann an der Parteispitze verfolgte immer rigoroser die Alleinherrschaft. Sein neues (oder altes) Profil bildet einen allgemeinen Hassdiskurs, der polarisiert und nicht vor provokativer Sprache zurückschreckt. Mehrmals interveniert der Einparteienstaat – wie auch in andere Gesellschaftsbereichen – in den Kunstbereich. Das Establishment schleudert Beschimpfungen, eröffnet Ermittlungen, zensiert willkürlich. Neben persönlichen Hetzkampagnen in den Medien und sozialen Medien kommt es auch zu physischen Angriffen. Der organisierte Angriff im September 2010 im konservativen Istanbuler Bezirk Tophane, zielte auf eine von dortigen Galerien gemeinsam organisierte Eröffnungssoirée. Dieser Angriff schrieb sich in die Gedächtnisse, als Vorbote einer neuen Ära ein.

Die Gezi-Proteste (2013) gegen den AKP-Faschismus griffen die politische und identitäre Diversität auf; die Proteste konnten mit Humor, Raum für Sexualität und Fantasie, Hartnäckigkeit und Verspieltheit die düsteren Wolken für eine Weile vertreiben und die Hoffnungen für die Zukunft stärken. Der visuelle und verbale Reichtum der Proteste erweckte viel Aufsehen. Die Tatsachen, dass führende Namen der zeitgenössischen Kunst wie etwa Erdem Gündüz, der bei İnci Eviner lernte, und die Performance „Duran Adam" („Der Stehende Mann") bekannt machte und dass manche Künstler_innen an der Selbstorganisierung im Gezi Park teilnahmen, an den Workshops direkt beteiligt waren, die Geschehnisse der Menschen an anderen Orten über das Internet vermittelten, bringen uns dazu, mehr über die Interaktion zwischen Kunst und Widerstand nachzudenken.

mizaha, cinselliğe, hayal gücüne yer veren yapısıyla, inatçılığıyla, oyunsuluğuyla ülkenin üzerine çöken karamsar bulutu bir süreliğine de olsa dağıtmayı başardı, geleceğe dair ümitleri güçlendirdi. İsyan sırasında ortaya konan görsel ve sözel zenginlik oldukça dikkat çekiydi. Güncel/çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden İnci Eviner'in öğrenciliğini yapmış olan Erdem Gündüz'ün gerçekleştirdiği ve tanınırlık kazanan *Duran Adam* performansı ve bazı sanatçıların Gezi Parkı'ndaki örgütlenmelere, atölye çalışmalarına doğrudan katılmış olmaları, olan bitenin başka coğrafyalardaki insanlara internet üzerinden aktarılmasında katkıda bulunmuş olmaları, sanat ile direniş arasındaki etkileşim üzerine daha fazla düşünülmesine vesile oldu. Gezi'nin estetik boyutunun güncel/çağdaş sanat alanından alınan etkilerden ziyade küresel direniş pratiklerinin görselliğinden, sosyal medyanın oluşturduğu yeni ifade ve iletişim biçimlerinden, Türkiye'deki derin mizah dergisi geleneğinden ve futboldaki ultras kültüründen beslenmiş olduğu açık. Fakat pek çok sanatçı için anlam ifade eden şey tam da -payı ne kadar olursa olsun- isyanın simgesel pratikleri üzerinde etki sahibi olabilmek, hazırlayıcı, hızlandırıcı ve süreklilik kazandıran bir rol üstlenebilmek Türkiye özgüllüğünde bir yandan kapitalizmin çevre bir coğrafyada yaşadığı agresiflik, diğer yandan da iktidardaki ideolojinin otoriteryen doğası ileride bu konuda başka sınavlar verileceğine işaret etmekte.

Erden Kosova - Türkiye'de güncel sanat pratiği okumalarına odaklı projelerde yer alan eleştirmendir. Son dönemde Maxim Gorki Tiyatrosu'nca düzenlenen görsel/performatif sanat etkinliklerinin düzenlenmesine İstanbul'dan katkıda bulunmaktadır.

Die Ästhetik von Gezi war – neben der zeitgenössischen Kunst – offensichtlich inspiriert von globalen Widerstandspraxen, neuen Ausdrucks- und Kommunikationsformen der sozialen Medien, der sehr alten Tradition der Satirezeitschriften und der Fußballfankultur in der Türkei. Aber für die Künstler_innen am wichtigsten – koste es, was es wolle – ist die Einflussnahme auf die symbolischen Praxen des Aufstands durch Vorbereitung, Beschleunigung und Stiftung von Kontinuität. Die spezifischen Umstände in der Türkei – auf der einen Seite der aggressive Kapitalismus, auf der anderen die autoritäre Staatsmacht – deuten darauf hin, dass in Zukunft noch mehr Prüfungen bestanden werden müssen.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Erden Kosova nimmt als Kritiker an Projekten teil, die sich mit der Rezeption zeitgenössischer Kunstpraktiken in der Türkei beschäftigen. In letzter Zeit wirkt er aus Istanbul bei den visuellen/performativen Kunstveranstaltungen des Maxim Gorki Theaters mit.


POLİS

Sie haben Angst vor dem Wandbild...

Duvar resminden korkuyorlar...

Zeyno Pekünlü

Pablo Hermann - *Taksim Istanbul.* Foto, 2013.

„Sie haben Angst vor dem Wandbild“: Im Januar 2013 wurde diese Archivausstellung im SALT Beyoğlu eröffnet, welche relativ progressive Debatten zu Kulturproduktion und staatlicher Kulturpolitik vor dem Militärputsch vom 12. September 1980 zusammentrug. Die Ausstellung konzentrierte sich auf die Organisierung von Künstler_innen und ihre Forderungen zur Kultur- und Kunstpolitik, was durch die Dokumente des Vereins Bildender Künstler_innen (Görsel Sanatçılar Derneği) sowie Zeitungs- und Zeitschriftenartikel veranschaulicht wurde.

Canan Beykal gab nach der Eröffnung von „Sie haben Angst vor dem Wandbild“ im SALT Beyoğlu ein Interview auf der Website von Sanatatak mit dem Titel „Was hat sich seit den 1970ern verändert?“,[2] in dem sie bekräftigt: „In den 1970ern hatte man das Gefühl, dass man die Kraft hat alles mit eigenen Händen verändern zu können. Dieses Gefühl gab der Kunst, dem Leben, der Weltsicht eine radikale Kühnheit und Begeisterung. Heute jedoch denke ich nicht, dass ein_e Künstler_in glaubt, auch nur im geringsten solch eine Kraft zu besitzen.“[1] Es lohnt sich über

1. http://sanatatak.com/view/Canan-Beykal-70lerden-bugune-ne-degisti/178 (17.06.2015).

“Duvar resminden korkuyorlar”, 12 Eylül öncesi kültür üretimi ve devletin kültür politikaları hakkında zamanının oldukça gelişkin tartışmalarını bir araya getiren bir arşiv sergisi olarak Ocak 2013’de Salt Beyoğlu’nda açıldı. Sergide özellikle Görsel Sanatçılar Derneği’nin belgeleri, gazete ve dergi yazıları üzerinden sanatçıların örgütlenme ve kültür sanat politikaları hakkındaki taleplerine odaklandı.

Canan Beykal, SALT Beyoğlu’nda açılan “Duvar Resminden Korkuyorlar” serginin hemen ardından Sanatatak web sitesine verdiği “70’lerden Bugüne Ne Değişti?” başlıklı söyleşide, “1970'lerde her şeyi kendi ellerinizle değiştirebileceğinize dair bir gücünüz olduğunun hissi vardı. Bu his sanatınızda, yaşamınızda, dünyaya bakışınızda size radikal bir gözü peklik ve coşku veriyordu. Bugün ise sanatçının böyle bir güce sahip olduğuna dair en ufak bir hissinin olduğunu düşünmüyorum”[1] diyordu. Bu önerme kuşaklar arasına keskin bir çizgi çektiği için üzerine düşünmeye ve cevap üretmeye değer.

SALT Beyoğlu’nda 31 Ocak-21 Nisan tarihleri

1. http://sanatatak.com/view/Canan-Beykal-70lerden-bugune-ne-degisti/178

diese Aussage nachzudenken und Antworten zu finden, denn sie zieht eine scharfe Linie zwischen den Generationen.

Die besagte Ausstellung im SALT Beyoğlu vom 31. Januar bis zum 21. April 2013 nahm ihren Anfang, als dem SALT-Team bei der Digitalisierung des Archivs von Ahmet Öktem die Dokumente des Vereins Bildender Künstler_innen auffielen. Die Dokumente des Vereins enthielten auch die in damaligen Publikationen formulierten Hauptforderungen und -debatten. Diese Debatten sind auf die heutige Kunstszene übertragbar. Das Team selbst erwähnte bereits das Ziel, mit den in den letzten Jahren in der Kunstszene entfachten Diskussionen um Zensur, Künstler_innenrechte und Künstler_innenorganisierung eine historische Brücke zu den 1970er Jahren zu schlagen. In der Tat beweisen die ausgestellten Dokumente dem Publikum, dass ein Teil der Diskussionen und Forderungen unverändert geblieben ist. Aber es zeigen sich auch große Unterschiede.

In den letzten Jahren erlebten wir intensive Debatten weltweit und in der Türkei über Kunsteinrichtungen, Kunstarbeit, Künstler_innenrechte, Zensur in der Kunst und viele weitere Themen. Andererseits haben sich Kunstschaffende jüngst für ihre Rechte und gegen die Zensur in verschiedenen Organisationen zusammengeschlossen. Einzelne Künstler_innen haben ihre Erfahrungen auf Großveranstaltungen geteilt und die Ereignisse veröffentlicht, obwohl sie eigentlich verdeckt bleiben sollten.[2] Es gab Proteste gegen Einrichtungen und Veranstaltungen wegen ihrer Ausstellungskonzepte oder gegen unpassende

2. Äußerungen von Sevil Tunaboylu über die Çanakkale Biennale: http://www.siyahbant.org/?p=2395 (17.06.2015).

arasında gerçekleştirilen mevzubahis serginin hikayesi, Ahmet Öktem arşivi dijitale aktarılırken ortaya çıkan Görsel Sanatçılar Derneği'ne ait belgelerde ve dönemin yayınlarında dile getirilen başlıca talep ve tartışmaların günümüz sanat ortamı içinde yaşananlarla olan benzerliklerinin SALT ekibinin dikkatini çekmesiyle başlamış. Ekibin de belirttiği gibi serginin amaçlarından biri son yıllarda Türkiye sanat ortamında alevlenen sansür, sanatçı hakları ve sanatçı örgütlenmeleri tartışmalarıyla 70'li yıllar arasında tarihsel bir köprü kurmak. Gerçekten de serginin izleyiciye sunmuş olduğu belgeler, tartışmaların ve taleplerin bir kısmının hiç değişmeden kaldığını kanıtlıyor. Ancak diğer yandan çok büyük farklar da göze çarpıyor.

Geçtiğimiz bir kaç yılda dünyada ve Türkiye'de sanat kurumları, sanatta emek, sanatçı hakları, sanatta sansür gibi bir dizi konu üzerine yoğun tartışmalara şahit olduk. Diğer yandan yakın dönemde Türkiye'de de sanat emekçileri hakları ve sansüre karşı duruşları üzerinden çeşitli örgütlenmelere gitti. Tek tek sanatçılar büyük etkinliklerde başlarına gelen ve daha önce genellikle üstü örtülme eğiliminde olan olayları kamuoyuyla paylaştı[2], kurumlar ve etkinlikler sergi içerikleri yapılarıyla ya da sponsorlarıyla örtüşmediği için protesto edildi[3], yanında çalışan asistanlara ücret ödemeyen sanatçılar ve müzelerdeki ifade özgürlüğü kısıtlamaları ifşa edildi.[4]

Canan Beykal'ın önermesine geri dönersek bütün bunlar hiç bir şeyi değiştireceğimize inanmadan

2. Sevil Tunaboylu'nun Çanakkale Bienali ile ilgili açıklamaları: http://www.siyahbant.org/?p=2395

3. Güncel örneklerini Bienal protestolarında görmekle birlikte, başka örnek için: http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=1101226&categoryid=77 (17.06.2015).

4. http://www.siyahbant.org/?page_id=426; http://www.siyahbant.org/?p=1744 (17.06.2015).

Sponsoren;[3] Künstler_innen, die ihre Assistent_innen nicht auszahlten und Museen, die die Meinungsfreiheit einschränkten, wurden enthüllt.[4]

Kommen wir zurück auf das Statement von Canan Beykal: Hätten wir all das tun können, ohne zu glauben etwas verändern zu können? Meine Antwort wäre „Ja und Nein". Betrachten wir die Ausstellungsdokumente aus den 1970ern, erkennen wir, dass Künstler_innen sich nicht nur in ihren Fachgebieten organisiert haben. Mit dieser Organisierung einher gingen der Anspruch die Welt zu verändern, der Revolutionsgedanke und die Förderung der Klassensolidarität. Die Künstler_innen haben zwar mit den Machthabenden und den Ministerien um ihre Rechte verhandelt, stellten sich aber auch hinter politische Organisationen und nahmen den Kampf für ihre Rechte als Teil eines größeren Kampfes wahr. Canan Beykals Aussage ist eben genau an diesem Punkt richtig. Die Künstler_innen, die sich heute organisieren, teilen keine gemeinsame Ideologie, sie sprechen generell nicht über Klassensolidarität und viele sehen den Kampf um mehr Rechte nicht als Teil einer ganzheitlichen Politik. Natürlich ist dieser Zustand nicht unabhängig vom Zeitgeist und passt zur verengten und fragmentierten Struktur der heutigen Opposition. Schlussendlich sind die aktuellen Initiativen weder im damaligen noch im heutigen Sinne „revolutionäre" Initiativen, weil sie nicht über den Kampf um die eigenen Rechte hinaus gehen.

Es gibt jedoch seit einigen Jahren Unruhen, Forderungen, Bestrebungen, Aktionen und Aufstände. Wir wissen auch, dass gewisse solidarische

yapılabilir miydi? Bu soruya benim vereceğim yanıt hem evet hem hayır. Sergide karşımıza çıkan 1970'lerin belgelerine baktığımız zaman sanatçıların kendi meslek alanlarında örgütlenmekle birlikte, bu örgütlülüğün dünyayı değiştirme isteğiyle, devrim fikriyle, sınıfsal dayanışma arzusuyla el ele ilerlediğini görüyoruz. Sanatçılar, iktidarla ve bakanlıklarla hakları için müzakere halinde olmakla birlikte, dönemin de siyasal örgütlülüğünü arkalarına alarak hak mücadelesini daha büyük bir mücadelenin parçası olarak algılıyorlar. Canan Beykal'ın önermesinin haklı olduğu nokta tam da burası. Bugün örgütlenmeye çalışan sanatçılar arasında ortak bir ideoloji paylaşılmıyor, sınıf dayanışmasından genellikle bahsedilmiyor ve hak mücadelesi pek çok insan tarafından daha bütünsel bir siyasetin parçası olarak algılanmıyor. Elbette bu da bizim zamanımızın ruhundan bağımsız düşünülemeyecek, bugünün muhalefetin daralmış ve parçalı yapısına uygun bir durum. Dolayısıyla, güncel örgütlenme girişimleri yalnızca hak mücadelesi çerçevesinde kaldığı için ne o günün anlamıyla ne de bugünün anlamıyla "devrimci" girişimler.

Ancak ortada birkaç senedir süre giden rahatsızlıklar, talepler, çalışmalar, eylemler ve isyanlar olduğu; bunların çevresinde anlık olarak bağlanıp kopan, bir sonraki durumda yeniden yan yana gelen bir çeşit dayanışma ve örgütlülük hali oluştuğunu da biliyoruz. Bütünsel bir şekilde yeni bir dünya tahayyülünü paylaşmasa da sanat emekçilerinin ister hukuki, ister maddi, ister ilişkisel olsun bir adalet talebini dillendirdiği de bir gerçek. Yakın geçmişle kıyasladığımızda ifade özgürlüğü, çalışma koşullarındaki sorunlar, emeğimizin karşılığının nasıl ödendiği, kurumsal ilişkiler konusunda çok daha fazla olayın gündeme geldiğini, haksızlıkların üstünün daha zor örtüldüğünü, gün geçtikçe insanların birbirinden cesaret alarak bir araya geldiğini ve dayanışmanın arttığını görüyoruz. Öte yandan çerçevesi belirli konulara odak-

3. Die aktuellen Beispiele zu den Biennaleprotesten; für ein weiteres Beispiel: http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=1101226&categoryid=77 (17.06.2015).

4. http://www.siyahbant.org/?page_id=426 ; http://www.siyahbant.org/?p=1744

und organisierte Strukturen entstehen, die spontan zusammenkommen und sich wieder trennen, um in einem anderen Moment wieder Seite an Seite zu stehen. Fakt ist zudem, dass diese Strukturen – sei es juristisch, finanziell, relational – eine Forderung nach Gerechtigkeit äußern, auch wenn sie keine neue Weltanschauung vermitteln. Im Vergleich zur jüngsten Vergangenheit beobachten wir, dass viel mehr zu den Themen Meinungsfreiheit, Arbeitsbedingungen, Entlohnung, Beziehungen zu Institutionen passiert. Ungerechtigkeiten können immer schwieriger verdeckt bleiben, tagtäglich ermutigen sich Menschen und tun sich zusammen. Die Solidarität steigt. Andererseits hat die Zahl der unabhängigen Initiativen zugenommen, die sich auf bestimmte Themen fokussieren. Heute sehen wir, dass das Aufkommen eines Berufsverbandes wie der Sanat Emekçileri (Die Kulturschaffenden), die Einrichtung der Arbeitsgruppe Sanatta Sansür (Zensur in der Kunst) im Team von Siyah Bant (Schwarze Schleife), das Errichten einer Versammlungsplattform bei Açık Masa (Offener Tisch) für dringliche Themen und für die Selbstdarstellung aktueller Initiativen, was gewissenhaft dokumentiert wird, das Zusammenkommen der Aktionen von Kamusal Sanat Laboratuvari (Labor für Kunst im öffentlichen Raum) mit der theoretischen Arbeit und den Versammlungen von Güncel Sanatta Emek (Moderne Kunst und Arbeitskraft), keine Zufälle sind und einem Bedürfnis folgen. Somit gelangen wir an den Punkt, an dem wir Canan Beykal widersprechen: Dies alles könnte nicht passieren, wenn wir nicht daran glaubten, dass wir – wenn auch nicht die ganze Welt – doch manche Dinge verändern können. In den letzten Jahren hat eine nicht zu unterschätzende Zahl von Künstler_innen den Mut aufgebracht, etablierten Autoritäten und wichtigen Institutionen entgegenzutreten.Die Antwort auf die Frage, ob wir daran glauben, dass wir die

lanan bağımsız inisiyatiflerin sayısı da artmış durumda. Bugün Sanat Emekçileri gibi bir mesleki örgütlenme girişiminin ortaya çıkmasının, Siyah Bant ekibi etrafında Sanatta Sansür grubunun oluşmasının, Açık Masa'nın acil konularla ilgili toplantı platformu ve güncel girişimlere kendilerini anlatma imkanı sağlamasının, bunları titiz bir şekilde belgelemesinin, Güncel Sanatta Emek grubunun teorik çalışmalarının ve toplantılarının, Kamusal Sanat Laboratuvarı'nın eylemlerinin aynı zaman aralığında gerçekleşiyor olması tesadüf değil ve bir ihtiyaca denk düşüyor. Bu durumda Canan Beykal'ın önermesine itiraz ettiğimiz noktaya varmış oluyoruz: Belki dünyayı değil ama bir şeyleri değiştirebileceğimize inanmadan bütün bunlar yapılamazdı. Son yıllarda azımsanmayacak sayıda sanatçı gözü pek bir şekilde alanın otoritelerini ve önemli kurumlarını karşısına alma cesaretini gösterdi.

Dünyayı değiştirebileceğimize dair inancımız olup olmadığı sorusuna verdiğimiz cevap Oğuz Atay'ın meşhur hikayesindeki gibi "Ne Evet Ne Hayır" ise biraz daha ayrıntılı bir açıklama yapmak amacıyla söyleşinin de başlığı olan soruyu bir defa daha sorabiliriz: "70'lerden bugüne neler değişti?"

Sergideki belgeleri incelerken izleyiciye en etkileyici gelen şeylerden biri mücadelenin üzerine inşa edildiği kavramlar oluyor. Bugün sanat alandaki herhangi bir örgütlenme girişiminin içinde yeniden anlamlandırmadan kullanmaya cesaret edemeyeceğimiz sınıf, işçi, emekçi, sendika, grev, faşizm, savaşım gibi kelimelerin kullanımındaki bolluk zamanın ruhundan haberdar olan izleyiciyi bile ister istemez şaşırtıyor. Zehra Aral'ın kurduğu "Sanat emeği ile işçi sınıfının emeğini bir bütün olarak gördük" cümlesini bugün kurmaya kalsak, solculukla, sekterlikle ve hatta sınıf tartışmalarının yeni boyutlarını bilmediğimiz öne sürülerek cahillikle suçlanmamız işten bile olmaz.

Welt verändern können, ist wie in der berühmten Erzählung von Oğuz Atay „Weder Ja noch Nein“. Kommen wir also zurück auf die eingangs gestellte Frage: „Was hat sich seit den 1970ern verändert?“

Was Betrachter_innen der ausgestellten Dokumente am meisten beeindruckt sind die Konzepte, die in den Widerstand eingebaut wurden. Worte wie Klasse, Arbeiter_in,* Gewerkschaft, Streik, Faschismus, Kriegstreiberei würden wir heute in der Kunstwelt nicht mehr benutzen, ohne sie neu zu deuten. Sogar Betrachter_innen, die den damaligen Zeitgeist kennen, sind unvermeidlich überrascht darüber, wie häufig diese Wörter benutzt werden. Würden wir uns heute auf Zehra Arals Aussage „Wir sahen die Arbeit in der Kunst als Teil der Schöpfung der Arbeiter_innenklasse“ beziehen, würden wir als linke-Sekte und sogar als Unwissende beschuldigt. Uns würde vorgehalten, dass wir nichts von den aktuellen Klassendebatten wüssten. Es scheint uns heute nicht möglich den Satz „Wir wollen einen revolutionären Beitrag für die Unabhängigkeit und den Überlebenskampf unseres Landes leisten“ aus der Satzung der Künstlervereinigung der Türkei (Türkiye Sanatçılar Birliği) stehen zu lassen oder eine Zeitschrift namens „Kunst in meinem revolutionären Kampf“ (Devrimci Savaşımda Sanat Emeği) herauszubringen – auch wenn wir ideologisch dahinter stünden. Vielleicht beruht Canan Beykals Vorwurf der „Abtrünnigkeit“ an eine ganze Generation darauf, dass wir aufgrund von Political-Correctness schwarz nicht als „schwarz“, weiß nicht als „weiß“, Faschist nicht als „Faschist“, Zensor nicht als „Zensor“ bezeichnen können, und somit bei all den Debatten gewisse Worte nicht in den Mund nehmen und anstrengende Tänze um die eigentlichen Themen machen.

Im Gegenzug dazu gibt es zeitgenössische Begriffe, die unsere Zusammenkünfte definieren und

Türkiye Sanatçılar Birliği'nin yaptığı gibi tüzüğünüze "Ülkemizin bağımsızlık ve varlık savaşına devrimci katkılar sağlayabilmek" gibi bir cümle koymak, "Devrimci Savaşımda Sanat Emeği" ismini bir dergiye vermek özünde niyetiniz aynı olsa bile bugün pek mümkün görünmüyor. Belki de Canan Beykal bir kuşağı inançsızlıkla itham ederken politik doğruculuk yüzünden siyaha siyah, beyaza beyaz, faşiste faşist, sansürcüye sansürcü diyemememizden, tartışmalar boyunca bir takım kelimeleri ağzımıza alamadığımız için konuların etrafında yorucu danslar yapmamızdan yola çıkıyor.

Buna karşılık bugün birlikteliklerimizi tanımlayan, çerçeveleyen ve nasıl düşündüğümüzü ve hareket ettiğimizi belirleyen bizim zamanımıza ait kelimeler var. Oybirliği, konsensüs, ikna, rotasyonla belirlenen kolaylaştırıcılar, yatay örgütlenmeler, yok-örgütlenmeler, anti-hiyerarşik yapılar, şeffaflık, hesap sorulabilirlik, anti-seksizm, anti-heteronormativite gibi kavram ve kelimeler bize 2000'lere damgasını vuran alternatif küreselleşme hareketinden, aktivizmden ve STK'lardan miras kaldı. Bugünün mücadelesi bu kelimelerin üzerinde yükseliyor. Bu kavramların hareketlere kazandırdığı en önemli farklılık, düşmanı yalnızca dışımızda aramaktan vazgeçip, birlikteliklerin üretme eğiliminde olduğu ve ilişkilerimizde gizli kalan iktidar arazlarıyla da mücadelede edebilmek.

Diğer yandan 1970'lerden bugüne ne sanatçıların üretim biçimleri ne de kurumlarla ilişkileri aynı kaldığı halde özellikle devletle ve Kültür Bakanlığı ile yapılan müzakerelerde dile getirilen taleplerin pek değişmediğini görüyoruz. Görsel Sanatçılar Derneği'nin belgelerindeki amaçları ve talepleri listeleyip bugünle karşılaştırdığımız zaman bir dizi ortaklık hemen kendini gösteriyor: sanatçı haklarının (genellikle fikri mülkiyet ve ifade özgürlüğü kastediliyor) korunması ve

einrahmen und auch markieren, wie wir denken und uns bewegen. Konzepte und Begriffe wie Einstimmigkeit, Konsens, Überzeugungskraft, rotierende Moderation, horizontale Organisierung, Nichtorganisationen, anti-hierarchische Strukturen, Transparenz, Rechenschaftspflicht, Anti-Sexismus, Anti-Heteronormativität übernehmen wir aus der alternativen Globalisierungsbewegung, dem Aktivismus und von NGOs, welche allesamt die 2000er Jahre sehr geprägt haben. Der heutige Widerstand baut auf diesen Begriffen auf. Die wichtigste Veränderung aus solchen Konzepten für soziale Bewegungen ist, dass wir aufgegeben haben den Feind lediglich außerhalb zu suchen, sondern auch die in unseren Zusammenkünften aufkommenden und in unseren Beziehungen unsichtbar bleibenden Herrschaftsmerkmale zu bekämpfen.

Wir können feststellen, dass obwohl seit den 1970er Jahren weder die Produktionsverhältnisse der Künstler_innen noch das Verhältnis zu Institutionen gleich geblieben sind, sich die Forderungen in Verhandlungen mit dem Kulturministerium kaum geändert haben. Listen wir die Ziele und Forderungen in den Dokumenten des Vereins Bildender Künstler_innen auf, zeigen sich sofort Gemeinsamkeiten: Schutz und Förderung der Künstler_innenrechte (i.d.R. geistiges Eigentum und Meinungsfreiheit), Bemühungen zur Versicherung der Kunstwerke, Ausweitung des Urheberrechts (heute werden neben Urheberrechten auch Möglichkeiten wie Creative-Commons-Lizenzen und Copyleft diskutiert), Steuervorteile, separate Beitragsregelungen für Künstler_innen ohne Sozialversicherung, Visaerleichterungen für Künstler_innen, die ins Ausland eingeladen werden usw. Auch wenn jetzt andere Vorgehensweisen bevorzugt werden, bleibt die Forderung an den Staat, Kunstschaffende auch finanziell zu unterstützen, unverändert. Dass sich staatliche Institutionen zum Kauf von Kunstobjekten

geliştirilmesi, eserlerin sigortalanması konusunda çalışmalar, telif haklarının geliştirilmesi (bugün telif haklarının yanı sıra Creative Commons lisansları ve Copy Left gibi olasılıklar da tartışılıyor), vergi kolaylıkları, sosyal güvenliği olmayan sanatçılar için ayrı prim düzenlemeleri, yurtdışına davet edilen sanatçılar için vize kolaylığı vb. Bunların dışında yöntem olarak farklı yollar önerilse de devletin sanata maddi olarak da destek olması değişmeyen taleplerden biri. 1970'lerde devlet kurumlarına sanat eseri alımının zorunlu hale getirilmesi bu amaçla yapılan tekliflerden biriyken, bugün sinema alanında olduğu gibi bir fon oluşturulması ve bu fonun bağımsız bir jüri tarafından paylaştırılması en uygun yol olarak öneriliyor.

Ancak yukarıda sıraladığım taleplerin dışında büyük bir fark hemen dikkati çekiyor: Sanat üretimiyle tüketimi arasındaki ilişkinin yapısal olarak tartışmaya açılması. 1970'lerde; “Sanat kimin içindir?”, “Sanatı tek bir sınıfın beğendiği ve tükettiği bir şey olmaktan nasıl çıkarabiliriz?”, “İşçiler arasında sanatın anlaşılabilmesini ve sevilebilmesini nasıl sağlayabiliriz?”, “Sergileri nasıl İstanbul dışındaki vilayetlere götürebilir ve oralarda da izlenmesini ve beğenilmesini sağlayabiliriz?”, “Bu amaçla var olan sergileme yöntemlerini değiştirebilir miyiz?” gibi soruların sıklıkla gündeme geldiğini, bu yöndeki girişimlerin alkışlandığını ve sanatın ideolojik olarak nerede saf tutacağının tartışıldığını görüyoruz. Sergileri İstanbul dışına taşımak, fabrikalarda sergileme biçimleri araştırmak, duvar resmi yapmak gibi çözümler bu tartışmalar çerçevesinde yapılan önerilerden bir kaçı. Bugün yapı tartışması bu yaygınlıkta yapılmıyor ve tartışmalar genellikle var olan kurumların içerisinde ortaya çıkan bir takım deneyler olarak kalıyor. Ancak bugüne dair bir söz üretmeden önce 90'lı yılların Plastik Sanatlar Derneği'nden (PSD) bahsetmezsek aradaki bağlantıyı kurmamız, piyasanın ve taleplerin geçirdiği evrimi anlamamız imkansız olur.

verpflichten war eins der Angebote, welche zur Erfüllung dieses Ziels gemacht wurden. Heute wird die Einrichtung eines Fonds – wie auch im Kinobereich – vorgeschlagen. Die Mittel sollen idealerweise von einer unabhängigen Jury verteilt werden.

Es gibt jedoch über die oben genannten Forderungen hinaus einen bemerkenswerten Unterschied: die strukturelle Öffnung der Debatte über die Beziehung zwischen der Produktion und Konsumption von Kunst. In den 1970er Jahren standen oft Fragen auf der Tagesordnung wie: „Für wen ist Kunst?"„Wie schaffen wir es, dass Kunst nicht mehr nur etwas ist, dass nur einer Klasse gefällt und von ihr produziert wird?"„Wie schaffen wir es, dass auch Arbeiter_innen Kunst begreifen und mögen können?"„Wie schaffen wir es, dass Ausstellungen auch außerhalb von Istanbul ankommen und dort gesehen und gemocht werden?"„Können wir, um dieses Ziel zu erreichen, die etablierten Ausstellungsmethoden verändern?" Initiativen in diese Richtung ernteten Applaus, und es wurde diskutiert, wo Kunst ideologisch Stellung beziehen kann. In diesen Diskussionen kamen Lösungsvorschläge auf, wie z.B. Ausstellungen auch außerhalb von Istanbul zu zeigen, Ausstellungsformate in Fabriken zu recherchieren oder Wandbilder zu machen. Heute wird die Strukturdebatte nicht so breit geführt, und Diskussionen betreffen lediglich kleinere Versuche in bestehenden Institutionen. Bevor wir von heute reden, sollten wir über den Verein für Plastische Kunst (Plastik Sanatlar Derneği, PSD) aus den 1990ern sprechen, sonst ist es unmöglich die Verbindung zu heute sowie die Entwicklung des Marktes und der Forderungen zu verstehen.

Als die Jahre nach dem Putsch in den 1980ern vorbei waren, in denen jede Art von Zusammenschluss verboten war, erschien der PSD als neue Organisation und wurde schnell zu einem

1980 Darbesi'nin hiçbir yanyanalığa izin vermediği yıllar geride kalmaya başlarken Plastik Sanatçılar Derneği, alanın yeni örgütlenmesi olarak ortaya çıkıyor ve kısa sürede amaçlarında kararlı, yaygın ve etkili bir derneğe dönüşüyor. Yeni derneğin vurgusunun 70'lerden en farklı olduğu nokta sanat alanında sivilleşme ve devletin sanat alnından tamamen elini çekmesi talebi oluyor. 90'lı yılların özel sermayeye yaptığı vurgu derneğin taleplerinde de ortaya çıkıyor. Alışılmış malzemenin dışına çıkan, alışılmış formların dışında ürünler vermeye başlayan, var olan piyasanın sergileme ve satış sınırlılığı içerisinde büyümekte zorlanan bir camia kendi koşullarını kendisi yaratabilmek için kolları sıvıyor. Bu dönemin öne çıkan şikayetleri arasında yeni tipte eserlerin üretilmesi için bütçe, izlenebilmesi için mekân ve etkinlik, saklanabilmesi için kurum, satılabilmesi için koleksiyoner eksikliği başta geliyor. Bu engelleri aşabilmek ve piyasayı genişletebilmek amacıyla (PSD) çağdaş sanatın görünürlüğünü, kabul edilebilirliğini, tanınırlığını arttırmak için çeşitli girişimlerde bulunmaya başlıyor. Bu çerçevede İstanbul Bienali, Çağdaş Sanat Fuarı gibi etkinliklerin ortaya çıkması ve gelenekselleşmesi için çaba sarf ediyor. Bu süreçte devletten taleplerini belli yasal düzenlemelerle sınırlı tutan örgütlü sanatçılar, özel sermayeden ve onun kurduğu vakıflardan medet umuyorlar.

Derneğe en çok damgasını vurmuş başkanlardan biri olan Hüsamettin Koçan 1994 yılında Cumhuriyet gazetesine verdiği bir mülakatta, "4-5 yıllık geçmişinde projeler, karşı çıkışlar, altyapı, sanatçı hakları konusunda etkinlikler ve çözüm önerileri üreten bir örgüt olmayı hedefleyen PSD sanat alanında devletin merkezi karar verici rolünün değişmesi için bir sivilleşme modeli önererek bu konuda ciddi adımlar attı",[5] diyor. Konjonk-

5. http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1994/10/20/12.xhtml (17.06.2015).

bekannten Verein mit klaren Zielen. Die prominente Forderung dieses neuen Vereins ist – im Gegensatz zu den 1970ern – die Entmilitarisierung der Kunst und der Rückzug des Staates aus dem Kunstbereich. Die Szene beginnt die Ärmel hochzukrempeln, um ihre (Produktions-)Bedingungen selbst zu gestalten. Sie wagt sich über gewöhnliche Materialien hinaus, sie produziert Werke jenseits üblicher Formen, und mit Mühe versucht sie auf dem gegebenen Markt mit seinen Ausstellungs- und Verkaufseinschränkungen zu wachsen. Die häufigsten Beschwerden dieser Zeit sind der Mangel an Mitteln für die Produktion neuartiger Werke, an Räumen und Veranstaltungen um sie auszustellen, an Institutionen um sie aufzubewahren, an Kunstsammler_innen um sie zu verkaufen. Der PSD startet verschiedene Versuche, um diese Hindernisse zu überwinden, den Markt zu erweitern und die Sichtbarkeit und Akzeptanz zeitgenössischer Kunst zu fördern. Der Verein versucht Events wie die Istanbul Biennale und die Kunstmesse Contemporary Istanbul zu etablieren. Hierdurch hoffen organisierte Künstler_innen, die ihre Forderungen nach gesetzlichen Eingriffen gering halten, auf die Hilfe von Privatkapital und Stiftungen.

Hüsamettin Koçan war einer der Präsidenten, die den Verein am meisten geprägt haben. Er gab 1994 der Zeitung Cumhuriyet ein Interview: „Der PSD hatte in den 4 bis 5 Jahren seines Bestehens das Ziel eine Organisation zu werden, die Veranstaltungen und Lösungsvorschläge für Projekte, Gegenreaktionen, Infrastruktur, Künstler_innenrechte macht und hat ernste Schritte in Richtung Dezentralisierung unternommen, indem er ein Entmilitarisierungsmodell empfahl.“[5] Dank der Konjunktur, den neuen Akteuren auf dem Markt und dem PSD, waren die 1990er tatsächlich die

5. http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1994/10/20/12.xhtml (17.06.2015).

türün, piyasanın yeni aktörlerinin ve PSD'nin katkılarıyla gerçekten de 90'lar özel sermayenin sanata yatırım yapmaya ve bugünün piyasasının omurga kurumlarını ve etkinliklerini oluşturmaya başladığı yıllar oluyor.

2000'li yılların başından itibaren İKSV kültür-sanat alanında Kültür Bakanlığı'ndan daha fazla etkiye sahip bir vakıfa dönüşüyor, İstanbul'daki en önemli etkinliklerin tamamı ondan soruluyor, İstanbul'un marka şehir olarak yeniden kurgulanması sürecinde pek çok yeni özel müze ve büyük sermayenin desteklediği kar amacı gütmeyen sanat kurumları ortaya çıkıyor, orta ve küçük boy galeri sayısı ivmeli bir şekilde artıyor. Bütün bunlara özel üniversitelerin dolayısıyla sanat fakültelerinin sayısındaki artış da eklenince sanat alanından geçimini sağlamayı hayal eden profesyonel sayısında da artış yaşanıyor. 2000'lerin başında pek çok genç sanatçı için bir galeriyle çalışma fikri lüks iken bugün sizi temsil eden bir galerinizin olmaması başarısızlık ya da beceriksizlik olarak algılanıyor. Galeri sayısı o kadar atmış durumda ki, belli galeriler ya da kurumlardaki etkinliklere katılmak ekstradan prestij sağlamakla birlikte pek çok insan artık işlerinin gösterilemeyeceği korkusunu yaşamıyor. Mesele yalnızca “göstermekten” ibaretse artık hepimize yer var.

Yukarıda saydığım gelişmeler başta olumlu görünmekle birlikte, zaman geçtikçe sanat emekçilerinin pek çoğu kendi yaşam şartlarında aslında gözle görülür bir değişiklik olmadığını, onca kuruma ve görünürlüğe rağmen emeğinin karşılığının doğru düzgün ödenmediğini, güvencesiz çalışma şartlarını, kentsel rant odakları tarafından araçsallaştırıldığını keşfetmeye başladı. Çok küçük bir kesim hariç pek çok sanatçı geçimini sağlamak için başka işlerde çalışmaya devam ediyordu. Üstelik bu durumdan şikayet etmeye de hakları yoktu çünkü sanat bir “iş” değildi ve yaptıkları şeyi para kazanmak için yapmıyorlardı. Za-

Zeit, in denen privates Kapital in Kunst investiert und die heutigen Kerninstitutionen und Initiativen des Marktes entwickelt wurden.

Anfang der 2000er Jahre entwickelt sich die Stiftung für Kultur und Kunst in Istanbul (IKSV) zu einer Instanz mit mehr Einfluss auf die Branche als das Kulturministerium. Alle Events in Istanbul stehen in Verbindung mit der IKSV. Neue private Museen und gemeinnützige Kunstinstitutionen entstehen, die vom Großkapital unterstützt werden. Die Zahl der kleinen und mittelgroßen Galerien steigt rasant. Hinzu kommen der Zuwachs an Kunstfakultäten privater Universitäten und viele Berufskünstler_innen, die davon träumen von der Kunst zu leben. Für viele junge Künstler_innen in den frühen 2000ern war es noch ein luxuriöser Gedanke mit einer Galerie zu kooperieren. Wer heute nicht durch eine Galerie vertreten wird, wird eher als erfolglos oder unbegabt wahrgenommen. Die Zahl der Galerien hat so zugenommen, dass die Teilnahme an Veranstaltungen von bestimmten Galerien und Institutionen zusätzliches Prestige bringt. Dies sorgt auch dafür, dass viele Menschen keine Angst mehr haben müssen, dass ihre Werke nicht gezeigt werden. Geht es also nur ums „Zeigen", dann haben wir jetzt alle einen Platz.

Obwohl die beschriebenen Entwicklungen auf den ersten Blick positiv sind, haben viele Kunstschaffende mit der Zeit gemerkt, dass ihre Lebensbedingungen sich nicht erheblich verändert haben, dass ihre Arbeit trotz so vieler Institutionen und zunehmender Sichtbarkeit nicht angemessen bezahlt wird, dass sie unter prekären Bedingungen arbeiten, dass Mietwucherer sie ausnutzen. Bis auf wenige Ausnahmen, müssen Künstler_innen immer noch in anderen Berufen arbeiten, um über die Runden zu kommen. Außerdem haben sie kein Recht sich zu beschweren, weil Kunst ja keine „Arbeit" ist und sie nicht fürs

man geçip de genişlemenin tabana hiç bir faydasının dokunmadığını fark ettikçe, sanatın büyülü halesinin cilasıyla parlatılarak önümüze koyulan "görünürlük" kozuna karşı yavaş yavaş sesler yükselmeye başladı.

Belki de yeni tartışmaları 1970'lerden ayıran temel farklardan biri de bu. Her ne kadar 1970'lerin belgelerinde emek, işçi, sendika gibi kelimelerin kullanımında bolluk olsa bile eş zamanlı olarak sanata yüksek bir anlam, bir "aydınlatma" görevi atfettiğini görüyoruz. Bugün sanatçının emeğini teoride ve pratikte tanımlama çalışmaları, onu yüce anlamlarından bir anlığına da olsa soymayı zorunlu kılıyor. Zira sanatın da üretenler açısında eninde sonunda bir "iş" olduğunu kabul etmeden "emek" tartışmasına başlamak olanaksız.

Ancak bu tanımlamaları yapmak aynı zamanda sanatçının bugünün sanat ortamındaki kurumsallaşmayı kabul etmesi, kurumlarla olan ilişkisini verili olarak alması, yapısal tartışmalara girmeden bu yapıların içinde birey olarak, sanatçı olarak, çalışan olarak haklarını nasıl koruyacağına odaklanması anlamına da geliyor. Ana mücadele hattı kurumsallaşmış yapıların içinde adil bir sitemi nasıl kurabiliriz, nasıl takipçisi olabiliriz ve hak ihlalleri ve emek sömürüsü durumunda nasıl bir dayanışma sağlayabiliriz yönüne kayıyor.

Ancak bu, kurumsal eleştirinin tamamen ortadan kalkmış olduğu anlamına da gelmiyor. Aksine "Duvar Resminden Korkuyorlar" sergisinin "Biz hâlâ örgütlüyüz"[6] sloganıyla basılmasında olduğu gibi, kurumların sermayeyle ya da sponsorlarla olan ilişkilerinin sergi içerikleriyle olan çelişkisi üzerinden büyük gösterilerin yapıldığına sık sık şahit oluyoruz. Son dönemlerde kurumların, giderek artan sayılarla siyasal meselelere el atmasının

6. http://www.sendika.org/2013/03/saltta-protesto-biz-hala-orgutluyuz (17.06.2015).

bloße Geld arbeiten. Aber mit der Zeit erkannten immer mehr, dass Wachstum keine Vorteile für die Basis bringt. Langsam erheben sich Stimmen gegen die Trumpfkarte der „Sichtbarkeit“ mit dem schönen Anstrich der Kunst, die uns immer vorgehalten wird.

Vielleicht ist es auch das, was unsere neuen Auseinandersetzungen von denen der 1970er unterscheidet. Egal wie oft die Begriffe Arbeit, Arbeiter_in, Gewerkschaft in den Dokumenten der 1970er auftauchen, sehen wir, dass der Kunst auch eine große Bedeutung, die Aufgabe der „Aufklärung“ zugeschrieben wird. Die Bestrebung heutiger Künstler_innen, ihre Arbeit in Theorie und Praxis zu verankern, zwingt sie auch sich ihres hohen Symbolwerts zu entledigen. Denn es ist sinnlos eine Debatte um „Arbeit“ und „Schöpfung“ zu führen ohne akzeptieren zu wollen, dass Kunst aus Sicht der Schaffenden am Ende auch nur „Arbeit“ ist.

Diese Schlussfolgerungen zu ziehen bedeutet, dass Künstler_innen die Institutionalisierung der heutigen Kunstszene und ihre Beziehung zu den Einrichtungen als gegeben akzeptieren. Es bedeutet auch, dass ohne eine Teilnahme an den Strukturdebatten keine Auseinandersetzung darüber stattfindet, wie man als Individuum, als Künstler_in, als Arbeitende_r eigene Rechte in diesen Strukturen schützen kann. Die Hauptkampflinie verschiebt sich hin zu der Frage, wie wir innerhalb unserer institutionalisierten Strukturen ein gerechtes System errichten, wie wir es durchsetzen und wie wir uns im Fall von Rechtsverletzungen und Ausbeutung solidarisieren können.

Allerdings bedeutet das nicht, dass die Institutionskritik vollständig vom Tisch ist. Wie bereits bei der Ausstellung „Sie fürchten sich vor dem Wandbild“, welche mit dem Slogan „Wir sind

tepki çektiği aşikar.[7] Ancak ipliği bu tip gösterilerle pazara çıkarılan kurumlar birkaç gün Facebook mezesi olmak dışında aman aman bir zarar görmüyorlar. Üstelik eleştiriyi kendi bünyelerine alma ve içerme konusunda da gittikçe uzmanlaşıyorlar. Kurumsal eleştirinin gerekli olmakla birlikte yapısal eleştiriden farklı olduğunu kabul etmek bir başlangıç noktası olabilir. 2000'lerin başında hâlâ bir alternatif sunan sanatçı inisiyatiflerinin ve mekânlarının yok olmaya yüz tutması pek çok sanatçıyı alternatifsiz bırakıyor. Sanat emekçilerinin bir yandan hak mücadelelerini devam ettirirken, diğer yandan da alternatif yapılar üzerinde birlikte kafa yormaları şart. Aksi takdirde yapılan bütün eylemler aynı gösteriye eklenmeye devam etme tehlikesiyle karşı karşıya.

Bu yazının amacı 1970'lerden bugüne sanatçı örgütlenmelerinde nelerin değiştiğini bir serginin izlenimlerine dayandırarak karşılaştırmaktı. Yıllar içinde sanat piyasasının kendi yapısından kurumlarına, sanatın üretilmesi, sergilenmesi ve tüketilmesi aşamalarında pek çok değişiklik yaşandı. Dolayısıyla kelimelerimiz, taleplerimiz, eylemlerimiz farklılaştı. Mücadelenin devamlılığında kopukluklar yaşansa da değişmeden kalan ender şeylerden biri dayanışma arzusu. Bugün ihtiyacımız olan şey uzun vadeli bir birlikteliği ve bunun ortak zeminini hep birlikte tanımlamaya çalışmak. Zaman zor, şartlar sert. Birbirimizle ve toplumsal muhalefetin diğer bileşenleriyle dayanışmaya her zamankinden çok ihtiyacımız var. Bunun için ise emek, örgütlenme ve süreklilik gerek.

Zeyno Pekünlü - Görsel sanatçı ve İstanbul Kültür Üniversitesi'nde yarı zamanlı öğretim görevlisidir.

7. Ayrıntılı örnekler için: http://birdirbir.org/sanat-siyaset-ve-bienal-sahte-katarsis/ (17.06.2015).

immer noch organisiert!“[6] gestört wurde, gibt es immer mehr Demonstrationen, als Kritik der Beziehungen zwischen Einrichtungen und Sponsoren und des Widerspruchs der dadurch entsteht, die dann zum Inhalt der Ausstellungen werden. In letzter Zeit wurde offensichtlich, dass Institutionen sich immer häufiger in politische Fragen einmischen und damit Aufsehen erregen.[7] Doch die Institutionen, deren dreckige Wäsche solche Demonstrationen öffentlich waschen, erleben keinen Schaden, außer ein paar Tage lang der 'Appetithappen' auf Facebook zu sein. Außerdem lernen sie dadurch, wie man Kritik auf sich nimmt und integriert. Es könnte ein Anfang sein zu akzeptieren, dass die Institutionskritik nicht nur notwendig ist, sondern sich auch von der Strukturkritik unterscheidet. Die Künstler_inneninitiativen, die in den frühen 2000ern noch eine Alternative waren, sind nun vom Aus bedroht und hinterlassen einige Künstler_innen ohne Alternativen. Kulturschaffende müssen gleichzeitig den Kampf um ihre Rechte fortsetzen und über alternative Strukturen nachdenken. Andernfalls laufen alle Aktionen Gefahr, lediglich eine Fortsetzung der gleichen Show zu sein.

Ziel dieses Artikels war, die Veränderungen in der Organisierung von Künstler_innen von den 1970ern bis heute anhand von Eindrücken, die aus einer Ausstellung entstanden, zu vergleichen. Über die Jahre gab es einige Veränderungen in der Struktur des Kunstmarktes, seiner Einrichtungen und den Etappen von Kunstproduktion, -ausstellung und -konsum. Daher unterscheiden sich unsere Worte, unsere Forderungen und unser Handeln. Trotz der Unterbrechungen in der Kontinuität unseres Kampfes, bestehen manche seltenen Momente unverändert, wie das Bedürfnis sich zu solidarisieren. Heute brauchen wir den kollektiven Aufbau einer langfristigen Zusammenarbeit und einer gemeinsamen Grundlage dafür. Die Zeiten sind schwer und die Bedingungen hart. Mehr denn je müssen wir uns untereinander und mit Teilen der gesellschaftlichen Opposition solidarisieren. Dazu braucht es Anstrengung, Organisierung und Kontinuität.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal
Bemerkungen der Übersetzerin: Im Türkischen existieren für das Wort „Arbeiter_in“ zwei Begriffe: „emekçi“ (Proletarier_in) und „işçi“ (Arbeiter_in), die gemeinsam erwähnt werden. Der deutsche Begriff „Arbeiter_in“ deckt üblicherweise beide Bedeutungen ab.

Zeyno Pekünlü ist visuelle Künstlerin und Halbzeit-Dozentin an der Istanbul Kültür Universität.

6. http://www.sendika.org/2013/03altta-protesto-biz-hala-orgutluyuz (17.06.2015).

7. Weitere Beispiele: http://birdirbir.org/sanat-siyaset-ve-bienal-sahte-katarsis (17.06.2015).



Geschichte der Regenbogentreppen...

Gökkuşağı merdivenlerin hikayesi...

Cem Dinlenmiş



Diese Szene habe ich in den letzten Monaten des Jahres 2014 für die Wochenzeitschrift "Penguen" gezeichnet. In jener Woche redeten alle von einem, der Presse zugespielten und im Internet verbreiteten, Foto: Die gestellte Szene des Präsidenten vor den Treppen im Präsidentenpalast. Erdoğan - damals selbst noch Premierminister - hatte den Bau des kolossalen Gebäudes als Residenz des Premierministers angeordnet. Dies zog Reaktionen nach sich, weil dafür 1,37 Mrd. Dollar ausgegeben und durch vollendete Tatsachen ganze Waldabschnitte illegal bebaut wurden. Nachdem die ersten Bilder vom Interieur herauskamen, wurden die Palastfantasien, die vie-

Bu sahneyi 2014'ün son aylarında haftalık Penguen Dergisi için çizmiştim. O hafta herkes basına servis edilen ve internette hızla yayılan bir fotoğrafı konuşuyordu: Cumhurbaşkanı'nın yeni sarayının merdivenleri önünde çektirdiği kare. Henüz başbakanken Başbakanlık Konutu olarak yapılması talimatını verdiği devasa bina 1 milyar 370 milyon dolar harcandığı ve orman arazisine emrivakiyle yasadışı olarak inşa edildiği için başından beri tepki uyandırıyordu. İçeriden yayınlanan ilk fotoğraflarla birlikte bu çoğu insana inanılmaz gelen saray fantezisi ete kemiğe bürünmüş olarak karşımıza çıktı. Erdoğan bol bol mermer, altın varak ve kırmızı halı bulunan bu mekanda sürekli

len Menschen unfassbar vorkamen, immer konkreter. Je mehr sich Erdoğan an diesem Ort voll Marmor, Blattgold und rotem Teppich aufspielte, umso mehr wurden die Palasttreppen Symbol für unkontrollierte Ausgaben und unsinnige Machtdemonstrationen.

Die Geschichte der Regenbogentreppe (gökkuşağı merdivenler) reicht jedoch bis zum Sommer 2013 zurück. In den Monaten nach dem Gezi-Aufstand wurden Wandbilder, Schriftzüge, Slogans und Gedichte, die daran erinnerten und alle Straßen durchzogen, nach und nach grau übermalt und verdeckt. In kurzer Zeit füllten sich die Wände mit grau gefärbten Rechtecken und die mit Hartnäckigkeit neu beschrifteten [Wände] wurden wieder mit Grautönen übermalt.

Zum Ende dieses [besonderen] Sommers verwandelte sich die bunte Treppe, die vom Stadtteil Cihangir bis nach Fındıklı reichte, in einer Nacht-und-Nebel Aktion zu einer grauen um. Diese scheinbar endlos aussehende recht hohe, dünne und lange, im urbanen gezeichnete, Linie wurde noch einige Tage zuvor von Hüseyin Çetinel, einem Menschen aus der Nachbarschaft, mit den Regenbogenfarben bemalt. Er selbst hatte nicht aus politischen Motiven gehandelt, dennoch hatte er auf der Straße ein großes Magnetfeld geschaffen, wo Tourst_innen und Passant_innen vor den Stufen begannen Fotos zu machen. Alle außenherum schienen mit der Situation zufrieden zu sein. Die Tatsache, dass dieser großartige Versuch, der durch die Initiative eines einzelnen Bürgers entstand, Kunst im öffentlichen Raum zu schaffen, im Handumdrehen und mit Genugtuung vernichtet wurde, hat in den sozialen Medien für Empörung gesorgt. Die Istanbuler Stadtverwaltung hat als erste Reaktion geäußert, nicht auf die Treppen eingewirkt zu haben. Nachdem aber Bilder von, durch die Stadt angestellten Maler_innen, die mit grauer Farbe hantieren, veröffent-

boy gösterdikçe sarayın merdivenleri de denetlenmeyen harcalamaların ve ipe sapa gelmez gösteriş merakının simgesi haline geldi.

Gökkuşağı merdivenlerin hikayesi ise 2013 yazına dayanıyor. Gezi Direnişi'ni izleyen aylarda, olayların anısını yaşatan ve bütün sokakları kaplayan duvar resimleri, yazılamalar, sloganlar ve şiirler tek tek griye boyanarak örtülmeye başlanmıştı. Kısa sürede duvarlar gri renkli dikdörtgen boya izleriyle dolmuş, ısrarla yazılan yeni yazılar da gecikmeden grinin yeni tonlarıyla kapanmıştı.O yazın sonlarında, Cihangir'den Fındıklı'ya inen rengarenk merdivenler de bir şafak operasyonuyla griye döndü. Bu sonsuz gibi görünen oldukça yüksek, ince ve uzun hat, henüz birkaç gün önce mahalle sakini Hüseyin Çetinel tarafından gökkuşağı renklerine boyanmıştı. Kendisi politik bir saikle hareket etmemişti, buna karşın sokakta geniş bir çekim alanı oluşturmuş, turistler ve gelip geçenler basamakların önünde fotoğraf çektirmeye başlamıştı. Çevredeki herkes durumdan memnun görünüyordu. Sivil bir girişimle gelişen bu nefis kamusal sanat uygulamasının bir çırpıda keyfiyetle yokedilmesi sosyal medyada infial uyandırdı. İstanbul Belediyesi önce merdivenlere müdahale etmediklerini açıkladı. Ellerinde gri boyalarla çalışan belediye işçilerinin görüntülerinin ortaya çıkmasından sonra ise tepkilerden çekinerek ikinci bir boyama harekatıyla merdivenleri kendince eski haline getirmeye çalıştı. Bütün bu saçmalığa sesini yükseltenlerin toplanma çağrıları ise yükselerek devam etti. Ertesi günlerde hem Cihangir'de hem de ülkenin farklı yerlerinde insanlar büyük kalabalıklar halinde bir araya gelerek mahallelerindeki merdivenleri rengarenk boyamaya başladı. Yurtçapında bazı eylemler polisin saldırısına uğradı, boyayanlar gözaltına alındı.

Böylece Gezi Parkı'ndaki günlerin karakteristik özelliklerinden biri olan topluma açık alanda sanat, merdiven boyama eylemiyle geniş anlamda

licht wurden, hat die Stadtverwaltung - aus Angst vor den Reaktionen - durch eine zweit Malaktion versucht die Treppen wieder in den vorherigen, jedoch ihren Vorstellungen entsprechenden, Zustand zurück zu bringen. Die Aufrufe derer, die sich gegen diesen Unfug versammeln wollten, sind immer mehr geworden. In den darauf folgenden Tagen haben sich größere Menschenansammlungen in Cihangir aber auch an anderen Orten des Landes zusammengefunden, um die Treppen in ihrer Nachbarschaft kunterbunt zu bemalen. Einige Aktionen im Land wurden durch die Polizei unterbrochen und die Maler_innen in Gewahrsam genommen.

Somit wurde eine der Besonderheiten, die den Gezi- Aufstand ausmachten, nämlich Kunst im öffentlichen Raum zu schaffen, durch die Treppen-Mal-Aktionen popularisiert. Die Treppen, die zu dieser Bewegung führten, wurden am Ende durch die erneute Intervention von Çetinel in ihrer ursprünglichen Farbe bestrichen.

Zurück zum Weißen Haus in der Hauptstadt: ein riesiger Komplex, der unsere öffentlichen Gelder verschlingt und rasant wächst. Die Treppen des Palastes hingegen führen ihr Dasein als Dekoration für ausländische Gäste, lebendige Schaufensterpuppen in Kriegskostümen und diverse Gaukler_innen fort.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Cem Dinlenmiş zeichnet für die Humorzeitschrift *Penguen* wöchentlich über die Geschehnisse in der Türkei. Seine Bilder und Illustrationen finden sich in diversen Büchern, Zeitschriften und Ausstellungen wieder.

kitleselleşti. Hareketin başlamasına vesile olan merdivenler de sonunda Çetinel'in yeniden müdahalesiyle orijinal renklerine döndü.

Başkentteki Ak Saray'a gelirsek, dev kompleks ortak alanlarımızdan çalarak hızla büyüyor. Sarayın merdivenleri de ziyarete gelen yabancı konuklar, savaşçı kostümlü canlı mankenler ve çeşitli hokkabazlıklara dekor olmayı sürdürüyor.

Cem Dinlenmiş - Mizah dergisi Penguen'de ülkede haftalık olup bitenler üzerine çizmektedir. Resimleri ve illustrasyonları çeşitli kitap, dergi ve sergilerde yer aldı.


Aytunç Akad - *Gezi-Barrikade*. Foto, 2013



III Urbaner Widerstand / Kentsel Direniş



Der Sulukule-Widerstand von 2006 bis 2015

Sulukule Direnişi 2006–2015

Funda Oral



Nejla Osseiran - *Sulukule*. Foto, 2014.

2005 wurde ich aktiv im Kampf gegen Stadtumstrukturierung in der Bewegung „Vapurlarımı Vermiyorum"[1] („Ich gebe meine Fähren nicht her"). Obwohl ich nie zuvor dort gewesen war, war Sulukule für mich – so wie die Fähren auch – einer der Grundbausteine der Identität von

1. Die Kampagne „Ich gebe meine Fähren nicht her" fing an, als die seit mehr als 100 Jahren im Dienste der Istanbuler_innen stehenden Fähren von der Seeschifffahrtsorganisation der Fähren (Vapurların Türkiye Denizcilik İşletmesi) auf den Seebusfahrtsbetrieb İDO Co. Inc. (İstanbul Deniz Otobüsleri İşletmesi) übertragen wurde. Dabei wurde erklärt, dass man von Fähren auf Seebusse umsteigen wolle.

2005 senesinde ilk kez 'Vapurlarımı Vermiyorum' hareketine[1] katılarak kentsel mücadeleye destek olmaya başladım. Daha önce hiç gitmemiş olsam da Sulukule de benim için vapurlar gibi İstanbul'un kimliğini oluşturan önemli yapıtaşlarındandı. Bu yüzden 2006'da "Sulukule yıkılacak, müzisyenler işsiz kalacak" cümlesini duyar duy-

1. "Vapurlarımı Vermiyorum" kampanyası, yüzyılı aşkın süredir, İstanbulluların hizmetinde olan Vapurların Türkiye Denizcilik İşletmesi'nden (TDİ) İstanbul Büyükşehir Belediyesi'ne (İBB) bağlı bir şirket olan İstanbul Deniz Otobüsleri İşletmesi'ne (İDO) devredilmesiyle ve Vapurların yerine Deniz Otobüslerinin kullanılacağının söylenmesi ile başladı.

Istanbul. Somit fand ich mich in Sulukule wieder, nachdem ich hörte: „Sulukule wird abgerissen, die Musiker_innen werden arbeitslos." Das Viertel wurde an den Stadtmauern von Byzanz[2] errichtet und ab dem 15. Jh. von Roma besiedelt. Dort bin ich Freund_innen aus verschiedenen Lebensbereichen und Berufsgruppen begegnet, die aus demselben Empfinden heraus gekommen waren und was dagegen unternehmen wollten. Das Gesetz Nr. 5366, das es erlaubt historisches und kulturelles Erbe zu erneuern, wurde im Parlament verabschiedet. Unmittelbar danach wurde Sulukule zum Sanierungsgebiet erklärt. Somit konnte die „dringliche Enteignung" in Gang gesetzt werden. Offenbar blieben nur noch 40 Tage bis zum Abriss.

Als nächstes haben sich Künstler_innen, Student_innen und Bewohner_innen für ein dreistündiges Plenum versammelt, um den Kampf gegen den Abriss zu unterstützen. Am Ende des Treffens hatten wir ein Veranstaltungsprogramm zusammengestellt: „40 Tage, 40 Nächte Sulukule". Das Programm beinhaltete Konzerte berühmter Roma-Musiker_innen und Musikworkshops im Viertel oder im Stadtzentrum, Podiumsdiskussionen über die Geschichte und Kultur des Viertels, Treffen zur Stadtumstrukturierung, an denen auch Bewohner_innen anderer Viertel teilnahmen, Foto- und Musikworkshops mit Kindern, ein Roma-Filmfestival und Ausstellungen. An den Veranstaltungen nahmen etwa 100 Künstler_innen und Akademiker_innen und rund 50 Organisationen teil. Fernsehen und Presse berichteten häufig vom pausenlosen, bunten, fröhlichen Widerstand im Stadtzentrum und im Viertel. Während die Veranstaltungen weiter liefen, schritt der Gerichtsprozess voran. Der Su-

2. Die im westlichen Teil von Sulukule gelegenen schwarzen Stadtmauern wurden vom byzantinischen Kaiser Theodosius II. zu Beginn des 6. Jh. gebaut.

maz soluğu Sulukule olarak bilinen Bizans Duvarları'nın[2] dibine kurulmuş, Romanların 15.yy'da yerleştiği tarihi mahallede aldım. Benimkine benzer duyarlılıklarla oraya mücadele etmeye gelmiş, farklı meslek ve çevrelerden arkadaşlarla buluştuk. 5366 sayılı, tarihi ve kültürel varlıkların yenilenmesine izin veren kanun mecliste kabul edilmiş ve hemen ardından Sulukule yenileme alanı ilan edilmiş, Acele Kamulaştırma Kararı uygulanabilir duruma gelmişti. Söylenene göre mahallenin yıkılmasına sadece 40 gün kalmıştı. Yıkıma karşı mücadeleye destek vermek isteyen sanatçılar, öğrenciler ve mahallelilerle bir araya gelerek 3 saatlik bir toplantı yaptık. Toplantı sonunda "40 Gün 40 Gece Sulukule" adını verdiğimiz bir etkinlik programı ortaya çıktı. Programda, tanınmış Roman müzisyenlerin de katılımıyla mahallede ve kent merkezinde konserler ve müzik atölyeleri, mahallenin tarihini ve kültürünü tartışmaya açan paneller, başka mahallelerin katılımıyla kentsel dönüşüm konusunda toplantılar, çocuklarla fotoğraf ve müzik atölyeleri, Romanlar'ı konu alan filmlerden oluşan bir film festivali ve sergiler yer alıyordu. Etkinliklere 100 kadar sanatçı ve akademisyen, 50 civarı kurum katıldı ve destek oldu. Kent merkezinde ve mahallede aralıksız devam eden renkli ve şenlikli direnişe hem görsel hem de yazılı basın sıkça yer verdi. Etkinlikler sürerken bir yandan da hukuki mücadele veriliyordu. Sulukule Roman Derneği kuruldu ve Acele Kamulaştırma Kararı'nın iptali için dava açıldı.

Bir buçuk ay sonra, etkinlikler tamamlandığında sanat çevresinde, üniversitelerin mimarlık ve şehir planlama bölümlerinde, kentle ilgili mücadeleler veren STK'larda (Sivil Toplum Kuruluşu), yıkım kararı duyulmuş, dozerler kolayca mahalleye yıkıma gelememişlerdi. "Tehlikeli ve esrarengiz" ola-

2. Sulukule'nin batısına denk gelen kara surlar, Bizans İmparatoru II. Theodosius tarafından MS 6. yüzyılın başında yaptırılmıştır.

lukule Roma-Verein wurde gegründet und ging für die Aussetzung der „dringlichen Enteignung“ vor Gericht.

Nach eineinhalb Monaten waren die Veranstaltungen beendet. Wir hatten die Informationen über den Abriss, sowohl in der Kunstszene, an Architektur- und Stadtplanungsfakultäten der Universitäten, als auch an NGOs, die sich im Kampf um die Stadt engagierten. So konnten die Bulldozer nicht so leicht in das Viertel kommen, um alles abzureißen. Das als „gefährlich und mysteriös“ bekannte Viertel hatte sich der Stadt geöffnet und vorgestellt. Entgegen der Vorstellungen der islamischen Bourgeoisie über Sulukule, lediglich nur als Ort des Tanzes, der Musik und der Unterhaltung, wurde der historische und kulturelle Wert des Viertels hervorgehoben.

Wir gründeten als nächstes die Sulukule Plattform, bestehend aus Einzelpersonen und Institutionen. Unmittelbar darauf starteten wir eine Unterschriftenkampagne unter dem Motto „Sulukule soll nicht zerstört werden“. Mit Unterstützung von Akademiker_innen und Freiwilligen erfassten wir durch Umfragen die sozio-ökonomische Situation im Viertel, trafen Mieter_innen um über Mietschutz zu sprechen, erfassten und zertifizierten historische Bauten. Wir gingen gegen das Sanierungsprojekt für Sulukule vor Gericht. Gleichzeitig eröffnete mit Unterstützung des Bezirks Fatih ein Verein, der die Bewohner_innen im Viertel überzeugen sollte ihre Eigentumsurkunden zu verkaufen. Der Bezirk organisierte eine Auslosung für Sozialwohnungen der staatlichen Wohnungsbaubehörde TOKI in Taşoluk, wo die Bewohner_innen des Viertels hingeschickt werden sollten. Dafür sollten sie Ratenzahlungsvereinbarungen für die neuen Wohnungen eingehen. Die Bewohner_innen fuhren nach Ankara, um der türkischen Nationalversammlung ihren Antrag mitzuteilen, dass sie

rak duyurulmuş olan mahalle kentin geri kalanına açılmış ve tanınmıştı. İslami burjuvanın mekan hayalleri ile örtüşmeyen danslı, müzikli, eğlenceli Sulukule'nin tarihi ve kültürel değeri ortaya konulmuştu. Mücadeleye katılan kurum ve kişiler bir araya gelerek Sulukule Platformu'nu kurduk. Hemen ardından “Sulukule Yok Olmasın” başlıklı bir imza kampanyası başlattık. Bizler akademisyenlerin ve gönüllülerin desteği ile mahallede sosyoekonomik durumu tespit etmek üzere anket çalışmalarına, kiracı haklarının korunması için kiracılarla görüşmeye, tarihi evlerin tespiti ve tescillenmesi çalışmalarına başladık. Sulukule yenileme avan projesine karşı dava açıldı. Aynı zamanlarda, mahallede Fatih Belediyesi'nin desteklediği, mahallelileri tapularını satmaya ikna etmeye çalışan bir dernek açıldı. Belediyenin mahallelileri taksitlere girerek göndermeyi planladığı TOKİ (Toplu Konut İdaresi Başkanlığı) Taşoluk konutları için kura çekilişi yapıldı. Mahalleliler Ankara'ya giderek Türkiye Büyük Millet Meclisi'ne mahallede kalmak istediklerini bildiren dilekçelerini sundular. Konu Avrupa Parlamentosu'nda gündeme alındı, Fatih Belediyesi yetkilileri ve mahalleliler Brüksel'e davet edildi. Biz Sulukule Platformu olarak “Sulukule Yıkılmasın, İstanbul'un neşesi kaçmasın” başlığı ile direnişçi kampanyalara devam ediyorduk. Kampanyalar kapsamında, Bağımsız Milletvekilleri, Cumhuriyet Halk Partisi milletvekilleri, Türkiye Mühendisler ve Mimarlar Odası, Prof. Dr. İsmet Okyay, Sezen Aksu, Tony Gatlif ve Gogol Bordello mahalleyi ziyarete ve direnişe destek olmaya geldiler. Basın, yapılan her türlü etkinliğe yer veriyordu. Fakat maalesef acele kamulaştırma tehdidi ile evler satılmaya ve yıkılmaya başlamıştı. Evlerinden çıkmayanların elektriği ve suyu kesiliyor, mahalle yaşanmaz hale getiriliyordu. Yurtdışı basın ve kurumlar da konuya ilgisiz kalmadılar. UNESCO mahallenin “Somut Olmayan Kültürel Miras” olması sebebiyle korunması gerektiğini bildiriyor, ABD Helsinki Komisyonu hükümete uygulamayı eleştiren ağır

im Viertel bleiben wollen. Das Thema kam auf die Tagesordnung des Europäischen Parlaments und der Bezirk Fatih sowie die Bewohner_innen des Viertels wurden dorthin eingeladen.

Wir, als Sulukule Plattform, starteten die kämpferische Kampagne „Sulukule soll nicht abgerissen werden, Istanbul soll seine Freude nicht verlieren" („Sulukule Yıkılmasın, İstanbul'un neşesi kaçmasın"). Im Rahmen der Kampagne besuchten unabhängige Abgeordnete, Abgeordnete der CHP (Republikanische Volkspartei), die Ingenieurs- und Architektenkammer der Türkei, Prof. Dr. İsmet Okyay[3], Sezen Aksu[4], Tony Gatlif und die Band Gogol Bordello das Viertel, um den Widerstand zu unterstützen. Die Presse berichtete von allen Ereignissen. Aber bedauerlicherweise wurden die Häuser unter der Androhung der dringlichen Enteignung verkauft und abgerissen. Denjenigen, die ihre Häuser nicht verließen, wurde Strom und Wasser abgestellt, wodurch das Viertel unbewohnbar wurde. Auch internationale Presse und Institutionen interessierten sich für das Thema. Die UNESCO forderte den Schutz des Viertels, weil es unter das „immaterielle Kulturerbe" fällt und die UN Helsinki Kommission äußerte, in einem Brief an die Regierung, scharfe Kritik an den Maßnahmen. Während die Häuser weiter abgerissen wurden, haben wir die Familien unterstützt und mit den Universitäten Kunstworkshops und Hausaufgabenhilfen für die Kinder organisiert, damit sie ihre Ausbildung fortsetzen können und vom Abriss nicht traumatisiert werden. Im Jahr 2008 beschleunigte sich der Abriss und wir eröffneten eine Kinderwerkstatt (Çocuk Atölyesi) im Viertel. Das Sa-

3. Anm. d. Übers: Prof. Dr. İsmet Oktay war Professor an der Mimar Sinan Universität der schönen Künste. Er lehrte im Fachbereich Stadt- und Regionalplanung der Architekturfakultät.

4. Anm. d. Übers.: Sezen Aksu ist eine beliebte Popsängerin in der Türkei.

bir mektup yazıyordu. Evler yıkılmaya devam ederken bizler ailelere destek oluyor, çocukların eğitime devam etmeleri ve yıkımlardan dolayı travma yaşamamaları için, üniversitelerin desteği ile onlarla sanat atölyeleri ve okula destek dersleri yapıyorduk. 2008 senesinde yıkımlar hızlandı, biz mahallede ilk Çocuk Atölyesi'ni açtık. Sulukule yenileme projesi, bir "Zorla Yerinden Etme ve Soylulaştırma projesi" olarak Avrupa Birliği İlerleme Raporu'nda ve Birleşmiş Milletler İnsan Hakları raporunda her sene yer alıyordu. Davalar devam ediyor ancak yıkım durdurulamıyordu, ancak yürütmeyi durdurma kararı verilmiyor, yıkım engellenemiyordu[3].

Haftada birkaç kez dozerler çevik polisler eşliğinde insanlar daha uyurken, sabah erken saatlerde mahalleye geliyor, binaları boşaltıp yıkıyorlardı. Yıkım bir süre oranın Arkeolojik Sit alanı olması gerekçesiyle durdurulabildi, ancak daha sonra başlatılmış olan arkeolojik kazı küçük bir bölge ile sınırlı kaldı. 2009 senesinde mahalle tamamen yıkılmış, mahalleliler diğer Roman mahallelerine veya yakın çevreye taşınmıştı. Taşoluk TOKİ Konutlarına giden ailelerin çoğu merkeze uzak yaşamaya ve taksit ödemeye alışamamış, mahalle yakınlarına geri dönmüşlerdi. 2010'da yenileme alanında inşaatlar başladı. Sulukule Platformu o çevrede kalan çocuklara destek vermeyi sürdürdü. Yenileme alanının bitişiğine, kadınlara ve çocuklara destek olmak için Sulukule Gönüllüleri Derneği, Kader Kısmet Atölyesi ve müzik ve dans kültürünü gençlerle devam ettirmek için Sulukule Çocuk Sanat Atölyesi açıldı.

Bu sırada devam eden davada bilirkişi raporları projenin kamu yararına olmadığı, tarihi dokunun ve sur bandının korunmamış olduğu yönünde açıklandı, nihayet 11 Haziran 2012'de yeni inşa-

3. İdare Mahkemesi "Yürütmeyi Durdurma Kararı" vermediği için yıkım ve inşaatların yapımı devam etti.

nierungsprojekt Sulukule kam als „Verdrängungs- und Gentrifizierungsprojekt" im jährlichen EU-Fortschrittsbericht und im UN-Menschenrechtsbericht vor. Die Gerichtsprozesse fuhren fort, aber die Abrisse auch. Es fiel kein Beschluss zur Aussetzung der Vollstreckungen, der Abriss konnte somit ungestört weitergehen.[5]

Mehrmals die Woche fuhr die Bereitschaftspolizei mit Bulldozern früh morgens im Viertel an, wenn die Menschen noch schliefen, räumte die Gebäude und riss sie anschließend nieder. Das Abrissvorhaben konnte für kurze Zeit verhindert werden, als der Ort zur archäologischen Stätte erklärt wurde. Doch die archäologische Ausgrabung, die kurze Zeit danach begann, betraf lediglich einen kleinen Teil des Viertels. 2009 war das Viertel komplett abgerissen und die Menschen zogen in andere Roma-Viertel, oder in die Nähe von Sulukule. Die Familien, die nach Taşoluk in die TOKI-Behausungen gezogen waren, kehrten in die Nähe des Viertels zurück, da sie es nicht gewohnt waren außerhalb des Stadtzentrums zu leben und Raten zu zahlen. 2010 begannen die Bauarbeiten im Sanierungsgebiet. Die Sulukule Plattform unterstützte weiterhin die Kinder, die in der Nähe des Viertels geblieben waren. In dem, an das Sanierungsgebiet angrenzenden Gebiet wurde der Unterstützer_innenverein Sulukule (Sulukule Gönüllüleri Derneği) gegründet, um die Frauen und Kinder zu unterstützen. Die Kader-Kısmet-Werkstatt (Kader Kısmet Atölyesi) und die Sulukule Kunstwerkstatt für Kinder (Sulukule Çocuk Sanat Atölyesi) wurden gegründet, um die Tanz- und Musikkultur mit Jugendlichen zu erhalten. Derweil erklärten Expert_innengutachten für das Gerichtsverfahren, dass dieses Pro-

5. Das Verwaltungsgericht fasste keinen Beschluss zur Aussetzung der Vollstreckungen, weswegen der Abriss und der Bau von neuen Gebäuden weitergingen.

atlar bitmek üzereyken Sulukule Yenileme Projesi mahkemede iptal edildi. Belediye projede değişiklik yapıldığını belirterek Danıştay'a gitti. Sonunda yeni inşaatlar tamamlandı. Tarihi mahalle dokusundan iz kalmadı. Proje adeta kaç asırlık Mihrimah Sultan Camii'ni[4] ve Surlar'ı da içine alarak tarihi yarımadanın önemli bir bölümünü işgal etti. Metrekare fiyatları 40 kat arttı. Yenileme alanında tarihi mahalle dokusundan ve mahallelilerden eser kalmadı. Bugün ağırlıklı olarak savaştan kaçan Suriyeli göçmenler o bölgeye yerleştiler. Romanların ilk yerleşim yeri, üç kuşaktan beri orada yaşayan halktan zorla alındı, 3000 kişi yerinden edildi, tarihsiz, kimliksiz ve bağlamsız bir yerleşim alanına dönüştürüldü.

Sulukule Kentsel Yenileme, neoliberal politikaların kente ve yaşantımıza yaptığı ilk saldırılardandı. Biz o zamanlar hiçbir bilimsel doğrunun ve toplumsal vicdanın onaylamadığı bu projeyi, mücadelemizle daha sosyal, bilimsel, bütünsel ve insani bir uygulamaya zorlayacağımıza inanıyorduk. Saldırının şiddetinin farkında değildik. Bugün artık kente gayrimenkul yatırım aracı olarak bakan ve kar yapmaktan, çıkar hesaplarından başka bir düşüncesi olmayan zihniyetin, baktığı yerlerde satılık mekanlar gördüğünü; kentin tarihini, kültürünü, kimliğini ve insanlarını hiç umursamadığı iyice ortaya çıktı.

Açılan davalar Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'nde devam ederken, bizler gençlerle ve çocuklarla çalışmalar yaparak, bir yandan da Sulukule Direnişini hala sürdürüyoruz. Atölyede müzik, dans ve hiphop çalışmaları 2010'dan beri devam ediyor. Verilen her konserde Sulukule'de yaşananlar tekrar duyuruluyor. Atölyede kurulan Tahribad-ı İsyan Rap grubu şarkılarıyla ve klipleriyle

4. 16.yy'da Mimar Sinan tarafından, Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihrimah Sultan adına Bizans surlarının yanına inşa edilmiştir.

jekt nicht im öffentlichen Interesse sei, und dass weder die historische Beschaffenheit des Viertels, noch die historischen Stadtmauern einem Schutz unterstünden. Am 11. Juni 2012, als die neuen Gebäude fast fertig waren, wurde das Sanierungsprojekt Sulukule gerichtlich ausgesetzt. Der Bezirk äußerte, dass Veränderungen am Projekt gemacht worden seien und ging damit zum Staatsrat. Am Ende wurden die neuen Bauten abgeschlossen. Das Projekt breitet sich nun über die gesamte historische Halbinsel samt der jahrhundertealten Mihrimah-Sultan-Moschee[6] und der historischen Stadtmauern aus. Die Preise je Quadratmeter sind um das 40-fache gestiegen. Im Sanierungsgebiet blieb nichts von der historischen Beschaffenheit des Viertels und seinen Bewohner_innen übrig. Heute leben dort vorwiegend Geflüchtete vor dem Krieg in Syrien. Das erste Siedlungsgebiet der Roma wurde den, seit drei Generationen dort lebenden Bewohner_innen mit Gewalt entrissen, die Wohnungen von 3.000 Menschen wurden geräumt. Nun ist es eine geschichtslose, identitätslose, von ihrem Kontext losgelöste Siedlung.

Die Umstrukturierung von Sulukule war einer der ersten Angriffe neoliberaler Politik auf unsere Stadt und unser Leben. Damals glaubten wir, dass wir dieses Projekt, dass weder auf wissenschaftlicher noch auf gesellschaftlicher Ebene Akzeptanz fand, mit unserem Widerstand dazu bringen würden, sozialer, wissenschaftlicher, nachhaltiger und menschlicher zu werden. Wir waren uns der Schwere des Angriffs nicht bewusst. Heute ist es viel offensichtlicher, dass die herrschende Logik Stadt als Mittel für Immobilieninvestitionen und Profit sieht und nur zum Verkauf stehende Räu-

6. Im 16. Jh. wurde die Moschee vom Architekten Mimar Sinan neben den byzantinischen Stadtmauern gebaut und der Tochter des Sultans Suleiman des Prächtigen, Mihrimah, geweiht.

Sulukule'de yaşanan "Kentsel Dönüşüme karşı İsyan"ın sözcülüğünü yaptı. Geçen İstanbul Bienali'nde sergilenen, Tahribad-ı İsyan'ın yer aldığı, gezi eylemlerinden önce çekilen video tam da İstanbul'da sermaye yararına hayata geçirilmekte olan kentsel dönüşüm ve soylulaştırma projelerine karşı yükselen öfkeye işaret ediyordu. Aynı grup gezi direnişine ilk destek veren sanatçılar arasındaydı. Genç ekiple 6 Ocak 2013'te Taksim Meydanında rapli ve grafitiler eşliğinde, basının yer verdiği bir protesto gösterisi yaptık. Daha sonra parkta 13 Nisan gecesi düzenlenen festivalde de sahne aldılar. O sene ağustos ayında, atölyeden keman, çello, klarnet ve ritim sazlardan oluşan bir müzisyen grubu, Napoli Tiyatro Festivali'nde Arrevuoto grubu ile "Boyun Eğme" müzikalinde sahne aldılar.

Sulukule Direnişi sürekli çıkış arayan, sözünü farklı ve yaratıcı çözümlerle sürekli söylemekten geri durmayan, bir yandan da saldırıya maruz kalan halkla dayanışma ilişkileri kuran, hatta adeta kader birliği yapan, konuyu çok boyutlu ele alan dinamik bir mücadeledir. Fiziki olarak mahalleyi kurtaramamış da olsa sergiler, üniversitelerde hazırlanan tezler, çekilen belgeseller, basında yer alan binlerce haberle kent tarihine damgasını basmış, Kentsel Dönüşüm tehdidine dikkat çekmeyi başarmış ve Sulukule'nin bu anlamda bir kilometre taşı olduğunu kanıtlamıştır[5].

Funda Oral - Aktivist. Sivil Toplum Kuruluşları alanında Kolaylaştırıcılık yaptı. Sulukule Çocuk Sanat Atölyesi'ni kurdu.

5. 8 Nisan 2015'te, bu yazı yazılırken, Danıştay son kararı vererek, Sulukule Yenileme Projesi'nin iptalini onayladı. Yenileme alanının yıkılması zor görünüyor. Bundan sonra tazminat hakları doğabilir.

me im Visier hat. Geschichte, Kultur, Identität und Menschen der Stadt interessieren sie nicht.

Während die Klagen beim Europäischen Gerichtshof für Menschenrechte noch laufen, sind wir bemüht, gemeinsam mit den Jugendlichen und Kindern den Sulukule-Widerstand fortzuführen. In unserer Werkstatt laufen seit 2010 Musik-, Tanz- und Hip-Hop-Proben weiter. Nach jedem Konzert wird erneut angekündigt, was in Sulukule passiert ist. Die Rapgruppe Tahribad-ı İsyan („Widerstand gegen Zerstörung"), die sich in der Werkstatt gründete, wurde durch Lieder und Musikvideos, die erzählen was in Sulukule geschah, zum Sprachrohr für den Widerstand gegen Gentrifizierung. Vor kurzem war das Video von Tahribad-ı İsyan Teil des Programms der Istanbul Biennale. Das Video wurde noch vor den Gezi-Protesten gedreht und zeigt die ersten Anzeichen der wachsenden Wut gegen profitorientierte Umstrukturierungs- und Gentrifizierungsprojekte in Istanbul. Tahribad-ı İsyan gehörten zu den ersten Künstler_innen, die die Gezi-Proteste unterstützten. Am 6. Juni 2013 organisierten wir mit den Jugendlichen eine Rap- und Graffiti-Aktion auf dem Taksim-Platz. Die Presse berichtete. Daraufhin gab die Gruppe ein Konzert auf dem Festival im Park. Im August des Jahres spielte eine Musikgruppe aus der Werkstatt, bestehend aus Geige, Cello, Klarinette und Percussion, gemeinsam mit der Gruppe Arrevuoto auf dem Theaterfestival in Neapel im Musical „Boyun Eğme" („Gib nicht auf").

Der Sulukule-Widerstand ist ein dynamischer Kampf, der nicht zögert, immer neue, kreative Lösungen einzubringen, der auf einer Seite angegriffen wird und auf der anderen solidarische Beziehungen mit dem Volk eingeht, sogar zur Schicksalsgemeinschaft wird und das Thema auf verschiedenen Ebenen aufgreift. Auch wenn wir das Viertel physisch nicht retten konnten, sind wir durch Ausstellungen, wissenschaftliche Texte aus den Universitäten, Dokumentarfilme und die tausenden Artikel in der Presse, in die Stadtgeschichte eingegangen, haben auf die Bedrohung durch Stadtumstrukturierung aufmerksam gemacht und bewiesen, dass Sulukule einen Meilenstein auf diesem Gebiet darstellt.[7]

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Funda Oral ist Aktivistin und war Prozessbegleiterin für zivilgesellschaftliche Organisationen. Sie ist Gründerin des Sulukule Kinder-Kunst-Ateliers.

7. Am 8. April 2015, während ich diesen Text schreibe, verkündet der Staatsrat seine endgültige Entscheidung und bestätigt die Widerrufung des Sanierungsprojekts Sulukule. Das Sanierungsgebiet wieder abzureißen scheint schwer, aber nach dieser Entscheidung könnten Entschädigungsforderungen folgen.



Urbane Interventionen Istanbul

Kentsel Müdahaleler Istanbul

Moritz Ahlert, Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer



Gülşin Ketenci, Nar Photos - *AKM during Gezi*. Foto, 2013.

Aus der Ferne beobachteten wir die Gezi-Proteste im Sommer 2013. Die umfangreiche mediale Berichterstattung zeigte eine Bewegung, in der Kunst und Kreativität eine große Rolle spielten. Dabei kamen drei für das Verständnis von urbanen Interventionen wichtige Parameter – neoliberale Stadtentwicklung, auf urbanen Raum bezogene Kritik und politisch-progressive künstlerische Praxen – in exemplarischer Weise zusammen und mobilisierten die Massen. Ein halbes Jahr später kamen wir nach Istanbul und schweiften dort herum. Unser Bild der Stadt und der Gezi-Proteste ist touristisch, subjektiv und

Gezi protestolarını 2013 yazında uzaktan takip ettik. Medyada çıkan kapsamlı haberler sanat ve yaratıcılığın büyük rol oynadığı bir harekete işaret ediyordu. Bununla birlikte kentsel müdahale anlayışı için önemli olan üç parametre – neoliberal kentsel gelişim, kentsel alana yönelik eleştiri ve ilerici politik sanatsal pratikler- örnek teşkil edecek şekilde bir araya gelip kitleleri harekete geçirdi. Yarım sene sonra İstanbul'a gidip etrafı dolaştık. Şehre ve Gezi protestolarına bakışımız turistik, öznel ve protestolara katılan kişilerle yaptığımız konuşmalardan etkilendi.

geprägt von Gesprächen mit Menschen, die in die Proteste involviert waren.

Die Megacity Istanbul hat für kulturaffine Touristen einiges zu bieten. Doch sie befindet sich in einem rapiden Transformationsprozess. Touristifizierung, Gentrifizierung, Immobilienspekulation, Vertreibung, Segregation. Die Stadt ist ein Labor des Neoliberalismus, Anzahl und Größe der Bauprojekte sucht in Europa seinesgleichen. Gigantische Stadtentwicklungsprojekte werden autoritär durchgesetzt. Überall schießen Shopping Malls und Bürotürme, innerstädtische Gated Communities und periphere Plattenbausiedlungen in die Höhe. Öffentliche Räume, gewachsene Viertel, ansässige Bewohner_innen sowie Umweltschutz spielen dabei keine Rolle.

Vor diesem Hintergrund ist der Gezi-Protest zu betrachten, der kein singuläres Phänomen, sondern Ausdruck sozialer Kämpfe ist, die weit vor 2013 begannen. Als Kritik an der herrschenden Politik und zum Selbstschutz organisierten sich in verschiedenen Stadtteilen Istanbuls Bewohner_innen gemeinsam mit Unterstützer_innen aus Politik, Wissenschaft, Kunst und Kultur. Ein aktives Netzwerk entstand, dessen Aktivitäten die Basis für die Massenbewegung des Sommers 2013 bildeten. Zudem war die Besetzung des Gezi-Taksim-Areals ein „konkretes“, gut kommunizierbares Thema – die Verhinderung der Überbauung einer zentralen Grünfläche mit einer Shopping Mall –, das Menschen mit unterschiedlichsten Hintergründen mobilisierte und für Mainstream-Medien greifbar war. Zur positiven (außertürkischen) Berichterstattung trug ebenso bei, dass der Protest sich vornehmlich kreativer und künstlerischer Praxen bediente.

Kunst, die den geschützten Ausstellungsraum verlässt und in die Realität der Stadt eingreifen will, ist auch in Istanbul nichts Neues. Bereits

Megakent İstanbul'un kültürle ilgilenen turistlere sunduğu çok şey var, ancak aynı zamanda hızlı bir dönüşüm süreci içerisinde. Turist baskını, soylulaştırma, emlak spekülasyonu, kentsel sürgün, toplumsal ayrımcılık… İstanbul bir neoliberalizm laboratuvarı; inşaat projelerinin sayısı ve boyutunun Avrupa'da bir benzeri yok. Devasa kentsel gelişim projeleri otoriter bir şekilde yürütülüyor. Her yerde alışveriş merkezleri ve gökdelen işhanları, şehir içinde kapalı siteler ve şehir çevresinde prefabrik yerleşimler göğe yükseliyor. Kamusal alanlar, büyüyen semtler, oralarda oturanlar ve çevre korunmasının ise bir önemi yok.

Bu açıdan bakıldığında Gezi protestosunu tekil bir fenomen değil de, 2013'ten çok önce başlamış olan sosyal çatışmaların bir ifadesi olarak incelemek gerekir. İstanbul'un sakinleri, hüküm süren politikayı eleştirme ve kendilerini koruma amacıyla şehrin farklı semtlerinde politika, bilim, kültür ve sanat alanlarından destekçilerle birlikte organize oldular. Ortaya çıkan aktif ağın faaliyetleri 2013 yazındaki kitle hareketinin temelini oluşturdu. Buna ilaveten, Gezi ve Taksim bölgesinin işgali ve merkezi bir yeşil alana alışveriş merkezi kurulmasının engellenmesi, birbirinden çok farklı arka planlara sahip insanları harekete geçiren ve ana akım medyanın da kavrayabildiği "somut" ve iletişime açık bir konuydu. Protestonun her şeyden önce yaratıcı ve sanatsal pratiklerden yararlanması da, Türkiye dışında olumlu haberler yayınlanmasına katkı sağladı.

Korunaklı sergi mekanını terk eden ve şehrin gerçekliğine temas etmek isteyen sanat, İstanbul için de yeni bir konu değil. Henüz 1995 yılında dünyanın en önemli bienallerinden biri olan İstanbul Bienali'nde Maria Eichhorn'un "Plakatwand" (Afiş Duvarı) isimli çalışması sergilendi. Sanatçı, tarih yüklü Taksim Meydanı'na üzerinde İstanbullu insan hakları inisiyatifleri ve sivil toplum örgütlerinin protesto afişlerinin olduğu

1995 zeigte die Istanbul Biennale, eine der wichtigsten weltweit, die Arbeit „Plakatwand“ von Maria Eichhorn. Auf dem geschichtsträchtigen Taksim-Platz installierte die Künstlerin eine Plakatwand mit Protestplakaten von Istanbuler Menschenrechtsinitiativen und NGOs. Seit Beginn des 21. Jahrhunderts engagieren sich viele Künstler_innen und Akademiker_innen gegen die sozialen Verwerfungen infolge des radikalen Stadtumbaus, „gehen dazwischen“, betreiben Aufklärungsarbeit, urbane Pädagogik – wie Oda Projesi oder Solidarity Studio. Kunst wurde eine Waffe zum Schutz der Stadtbewohner_innen, wie im Falle des Viertels Sulukule. Auch wenn „40 Tage 40 Nächte Sulukule“ den Abriss der „ältesten Roma-Siedlung der Welt“, die Vertreibung der Bewohner_innen und die Bebauung mit modernen Stadthäusern für die gehobene Mittelschicht nicht verhindern konnte, war diese Intervention ein wichtiger Schritt hin zur Vernetzung von Kulturschaffenden, Künstler_innen, Aktivist_innen, Nachbarschaftsorganisationen und Stadtbewohner_innen. Auch die Istanbul Biennale 2013, die im Herbst begann, beabsichtigte mit künstlerischer Interventionen im urbanen Raum die neoliberalen Stadtentwicklung zu kritisieren. Doch die Kunst wurde von der Realität überholt.

Ende Mai 2013 besetzten Stadtaktivist_innen den Gezi-Park und ließen sich trotz Polizeigewalt nicht vertreiben. Aus den im Park verstreut stehenden Zelten entwickelte sich eine kleine selbstverwaltete Stadt. Eine friedliche, tolerante und solidarische Gemeinschaft entstand, die einen öffentlichen Raum produzierte, der als radikaler Gegenentwurf zur privatwirtschaftlichen Nutzung des Territoriums und zum kapitalistischen System angesehen werden kann. Kritik, Ängste und Hoffnungen der Stadtbewohner fanden ihren Ausdruck im urbanen Raum. Die Plätze, Straßen und Hauswände, „alle vertikalen und horizontalen Flächen der Strassen [waren] mit

bir afiş duvarı yerleştirmişti. 21. yüzyılın başından bu yana çok sayıda sanatçı ve akademisyen radikal kentsel dönüşümün sonucu olan sosyal dışlanmaya karşı faaliyete geçtiler, “araya girdiler”, aydınlatma çalışmaları ve Oda Projesi veya Solidarity Studio gibi kentsel pedagoji çalışmaları yürüttüler. Sanat, Sulukule semti vakasında olduğu gibi şehrin sakinlerini koruma amaçlı bir silah haline geldi. “40 gün 40 gece Sulukule” etkinliği “dünyanın en eski Roman yerleşimi”nin yıkılmasını, halkının oradan sürülmesini ve yerine üst orta sınıf için modern sıraevler inşa edilmesini önleyemese de; bu müdahale kültür alanında çalışanlar, sanatçılar, aktivistler ve mahalle örgütleri ile şehir sakinlerinin bir araya gelip ağ oluşturmaları yolunda önemli bir adım oldu. 2013 sonbaharında başlayan İstanbul Bienali de, kentsel alana sanatsal müdahalelerde bulunarak neoliberal kentsel gelişimi eleştirme amacını güdüyordu. Ancak gerçekler sanatın önüne geçti.

2013 yılının Mayıs ayı sonunda şehir aktivistleri Gezi parkını işgal ederek, polis şiddetine rağmen oradan uzaklaştırılmalarına izin vermediler. Parkın her yerine yayılan çadırlardan kendi kendini yöneten küçük bir şehir meydana geldi. Devlet arazisinin özel sektör tarafından kullanımına ve kapitalist sisteme radikal bir alternatif olarak görülebilecek kamusal bir alan yaratan barışçı, hoşgörülü ve dayanışmacı bir birlik oluştu. Şehir sakinlerinin eleştiri, korku ve umutları kentsel alanda ifadelerini buldu. Alanlar, sokaklar ve evlerin duvarları, küratör Fulya Erdemci'nin deyişiyle “Caddenin bütün dikey ve yatay yüzeyleri” slogan ve duvar yazılarıyla döşenmişti. Belki de bu (Baudrillard'ın 1975 tarihli Kool Killer'da sözünü ettiği) “keçeli kalem ve spreylerle silahlanmış binler”, işaretlerin kentsel düzenini bozmaya yetecek kişiler olacaklardı. Sanat ve performans günlük yaşamın parçası haline geldi, sanat elle tutulabilirmiş gibi gelen daha iyi bir dünyanın önünü açtı. Geceleri gerçekleşen çatışmalarda atılan gaz

Parolen und Graffiti bedeckt“, berichtete etwa die Kuratorin Fulya Erdemci. Vielleicht waren das die „tausend mit Markers und Farbsprühdosen“ Bewaffneten (von denen Baudrillard 1975 in Kool Killer schrieb), die ausreichen würden, um die urbane Ordnung der Zeichen zu stören. Kunst und Performances wurden zu einem Teil des alltäglichen Lebens, Kunst löste sich in der greifbar erscheinenden besseren Welt auf. Auch etablierte Künstler_innen waren Teil der Bewegung, wie Genco Gülan – der aus Gaspatronen der nächtlichen Kämpfe die Skulptur „Der König, der seinen eigenen Kopf isst“ schuf – oder Şükran Moral, die meinte: „Verdammter Faschismus, lang lebe die Kunst.“

Schlagen auf Töpfe und Pfannen, Graffiti oder Clownsarmeen sind uns sympathische Aktionsformen. Sie machen Mut, Kritik öffentlich auszudrücken. Die „Lady in red“ oder der „Nackte Mann“ sind starke mediale Bilder. Aber wurde Kunst, wie wir gerne behaupten, die stärkste Waffe des Protests? Kann Kunst gegen gewaltbereite Sicherheitskräfte schützen? Kommt urbaner Widerstand ohne Barrikaden aus? Die Gezi-Proteste haben gezeigt, dass friedliche künstlerische und kreative Formate, Verfremdung und Humor das Potential haben, neue Allianzen zu schmieden – zwischen Aktivist_innen und Unpolitischen, zwischen Linken und Konservativen, zwischen Atheisten und Gläubigen, zwischen LGBT-Aktivist_innen und Fußball-Ultras. Und weil der Gezi-Protest starke Bilder erzeugte und eine gute Öffentlichkeitsarbeit machte, gab es eine große internationale Solidarität.

Doch was kam nach dem Spektakel? Was wurde aus den Parkforen, in die sich nach der Räumung des Gezi-Parks am 16. Juni 2013 die Diskussion über die Zukunft des Widerstandes und die Frage, wie die politisch vielfältige Bewegung zusammengehalten und aktiv fortgeführt werden kön-

mermilerinden “Kendi Başını Yiyen Kral” heykelini yapan Genco Gülan ya da “Kahrolsun faşizm, yaşasın sanat” diyen Şükran Moral gibi köklü sanatçılar da harekete dahil oldular.

Tencere ve tavalara vurmak, duvar yazıları veya palyaço orduları sempati duyduğumuz eylem formları. Eleştiriyi kamusal alanda açıkça dile getirmek konusunda insanı cesaretlendiriyorlar. “Kırmızılı Kadın” veya “Çıplak Adam” medyada dolaşımda olan etkili resimler. Ama sanat, memnuniyetle iddia ettiğimiz gibi direnişin en önemli silahı oldu mu? Sanat şiddet eğilimli güvenlik güçlerine karşı kendini koruyabilir mi? Kentsel direniş barikatlar olmadan mümkün olabildi mi? Gezi protestoları barışçıl sanatsal ve yaratıcı oluşumların, yabancılaştırma ve mizahın yeni ittifaklar kurma (aktivistler ve apolitikler, solcular ve ulusalcılar, ateistler ve inançlılar, LGBT eylemcileri ve futbol taraftarları arasında) potansiyeli olduğunu gösterdi. Ve Gezi protestoları güçlü resimler ürettiği ve başarılı bir halkla ilişkiler çalışması yürüttüğü için büyük bir uluslararası dayanışmaya sahne oldu.

Ama bu büyük gösterinin ardından ne geldi? Gezi Parkı'nın 16 Haziran 2013'te boşaltılmasının ardından politik olarak çok katmanlı bu hareketin nasıl bir arada tutulup aktif şekilde sürdürülebileceği sorusuna ve direnişin geleceğine dair tartışmaların sürdürüldüğü park forumlarına ne oldu? Taksim Meydanı'nda hareketsiz şekilde bekleyen “Duran Adam” cevabı belki de vaktinden önce vermişti. Ülke çapında 3,5 milyon kişi gezi protestolarına katıldı, bunlardan yaklaşık 8.000'i ağır yaralandı ve hayatını kaybedenler oldu. AKP buna rağmen 2014 yılı belediye seçimlerini kazandı. Sanatsal müdahalelerin ne kadar etkili olduğunu doğrudan başarılarla ölçmek mümkün değil. Kentsel düzenin geçici olarak bozguna uğratılması ve ütopya ihtimalinin ışık saçmasının protestolara katılanlar için önemli bir tecrübeye dönüştü-

ne, verlagerte? Eine Antwort nahm vielleicht der „Stehende Mann" vorweg, der regungslos auf dem Taksim-Platz verweilte. Im ganzen Land hatten sich dreieinhalb Millionen Menschen an den Gezi-Protesten beteiligt, unzählige waren verhaftet, ungefähr 8.000 teils schwer verletzt wurden und es hatte mehrere Tote gegeben. Trotzdem gewann die AKP die Kommunalwahlen 2014. Die Wirksamkeit von künstlerischen Interventionen lässt sich nicht an unmittelbaren Erfolgen bemessen. Gehen wir einmal davon aus, dass die temporäre Störung der urbanen Ordnung und das Aufschimmern der Utopie zu einem wichtigen Erlebnis für die teilnehmenden Menschen wurde. Doch wie lässt sich dieses in eine dauerhafte kritische Bewegung, ein klares politisches Bekenntnis, eine Veränderung des eigenen Lebens überführen, wie sich die gemeinsam imaginierte bessere Gesellschaft in die Realität umsetzen? Vielleicht lebt der „Geist von Gezi" im stärkeren politischen und sozialen Engagement und vielen neuen Projekten auf der Mikroebene weiter – im Komşu Kafe Kollektiv oder in der Kazova-Textilfabrik, die deren Arbeiter_innen am 28. Juni 2013 – bestärkt durch Gezi – besetzten, um selbstverwaltet zu produzieren. Die Fabrik und der Anfang 2014 eröffnete Diren!Kazova-Laden sind vielversprechend, wie es weitergeht und ob sich eine alternative Struktur aufbauen kann, ist ungewiss.[1] Mit einem Kleidungsstück im Gepäck, dessen Motiv vom Geist und der Ästhetik des „türkischen Sommers" inspiriert ist, reisen wir zurück nach Berlin.

1. Anm. d. Red.: Der Laden „Diren!Kazova" wurde geschlossen, trotzdem setzen die Arbeiter_innen ihre

Produktion als „Freies Kazova Textilien-Kollektiv" in den Fabriken in Rami (Istanbul) mit ihren Produktionsmaschinen, die sie offiziell zurück bekommen haben, fort.

ğünü varsayalım. Peki ya bu durum nasıl olup da sürekli bir eleştirel harekete, net bir politik söyleme, tek tek yaşamların değişmesine yol açacak; topluca hayal edilen daha iyi toplum nasıl gerçeğe dönüşecek? "Gezi ruhu" belki de güçlenen politik ve sosyal katılım ile mikro düzlemdeki çok sayıda yeni projede yaşamaya devam ediyor. Komşu Kafe Kolektifi'nde veya 28 Haziran 2013'te çalışanlarının Gezi'den güç olarak kendi yönetimleri altında üretebilmek amacıyla işgal ettiği Kazova Tekstil fabrikasında. Fabrika ve 2014 yılı başında açılan Diren!Kazova dükkanı[1] çok şey vaat ediyor, ama nasıl devam edileceği veya alternatif bir yapının kurulup kurulamayacağı henüz belirsiz. Bavulumuzda deseni "Türk Yazı"nın ruhu ve estetiğinden esinlenmiş bir giysiyle, Berlin'e dönüyoruz.

Almanca'dan çeviren: Seda Niğbolu

Moritz Ahlert, Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer - Bu üç yazar, Hamburg Güzel Sanatlar Üniversitesi ve Berlinli proje ofisi Friedrich von Borries'da çalışma ve araştırmalarını sürdürmektedirler. Ortak yayınları arasında 2014'te Merve Verlag tarafından yayınlanan *Urbane Interventionen Istanbul. Learning from Gezi?* (Kentsel Müdahaleler, Gezi'den Öğrenmek mi?) kitap da mevcuttur.

Moritz Ahlert, Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer arbeiten und forschen an der HFBK Hamburg und im Berliner Projektbüro Friedrich von Borries. Gemeinsam veröffentlichten sie u.a. 2014 das Buch „*Urbane Interventionen Istanbul. Learning from Gezi?*" im Merve Verlag.

1. Diren! Kazova dükkanı kapandı, fakat işçiler Özgür Kazova Tekstil Kooperatifi olarak resmen geri kazandıkları makinalarıyla, Rami'deki fabrikalarında hala üretime devam ediyorlar.


KIPTAŞ

Gegen die Wand:

Erdoğans Wachstumsregime speist sich aus der Baubranche und folgt der Finanzbranche

Duvara Karşı:

Erdoğan'ın kalkınma rejimi inşaat sektöründen beslenip finans branşını takip ediyor

Fikret Adaman, Bengi Akbulut,
Yahya Madra, Şevket Pamuk

Saner Şen, Nar Photos - *An apiarist looking towards Nar City*. Foto, 2012.

Türkeiforscher_innen werden sich erinnern, dass die AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi; dt.: „Partei für Gerechtigkeit und Aufschwung") 2002 direkt nach einer Periode der institutionellen Restauration an die Macht kam, welcher eine tiefgreifende Bankenkrise und politische Unruhen, um die Legitimität der etablierten Parteien, vorangegangen waren. Als rechtspopulistischer Führer gewann Erdoğan die Wahlen durch die Integration des islamistischen Developmentalismus seines Vorgängers Erbakan in eine kapitalfreundliche, „konservativ-demokratische" Mitte-Rechts-Koalition. Die institutionelle Restauration schuf ein reguliertes Bankensystem, eine unabhängige Zentralbank und einen disziplinierten Staatshaushalt. Während der letzten zehn Jahre ist Erdoğan dieser fiskal-finanziellen Konfiguration treu geblieben: Die unabhängige Zentralbank hielt die Inflation im Zaum; Bankenreformen legten den Grundstein für finanzielle Internationalisierung; und Fiskaldiziplin sorgte für einen gut verwalteten Haushalt. Die wiederholten Wahlerfolge der AKP in dieser Periode schufen derweil die Bedingungen für politische Stabilität. Allerdings waren es vor allem die vielen von der AKP mobilisierten Reziprozitäts- und Solidaritätsnetzwerke in konservativen Kreisen, die diese Entwicklung absicherten.

Türkiye üzerine incelemelerde bulunanların gayet iyi hatırlayacağı üzere, AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi) 2002 yılında, bankacılık sektörünün yol açtığı büyük ekonomik kriz ve ana akım siyasi partilerin meşruiyetine ilişkin derin siyasi çalkantıyı izleyen kurumsal bir restorasyon döneminin hemen ardından iktidara geldi. Popülist bir sağ kanat lideri olan Erdoğan; seçimleri içinden geldiği hareket bağlamında selefi olan Erbakan'ın İslami kalkınmacılık yaklaşımını, sermaye yanlısı ve "muhafazakar demokrat" bir merkez sağ ittifakıyla yeniden şekillendirerek kazandı. Erdoğan seçilmeden önce Kemal Derviş tarafından uygulamaya konulan kurumsal restorasyon; bankacılık sisteminin düzenlenmesini, merkez bankasının bağımsızlığını ve devlet bütçesinde mali disiplin sağlanmasını gerektirmişti. Erdoğan iktidarının ilk on yılı boyunca bu mali-finansal yapıya bağlı kaldı: Merkez bankası bağımsız hareket ederek enflasyonu kontrol altında tuttu; bankacılık reformları finansal piyasaların uluslararasılaşmasının yolunu açtı ve mali disiplin bütçenin iyi idare edilmesini sağladı. AKP'nin bu dönem boyunca seçimlerde tekrar tekrar başarı göstermesi de politik istikrar koşullarını tesis etti. Ancak bu gidişatı temin eden etkenlerin başında, AKP'nin muhafazakar çevreler içinde harekete geçirdiği çeşitli işbirliği ve dayanışma ağları geliyordu.

Vor der Krise 2008 erntete die politisch und wirtschaftlich stabile Türkei bereits die Erträge der weltweiten Kreditexpansion. Nach dem Crash konnte sie, dank ihres regulierten Finanzsystems und dem starken Image politischer Stabilität, als Zufluchtsort für weltweites Kapital hervortreten. Leider änderte sich die Zusammensetzung des ausländischen Kapitals dramatisch: kurzfristige Zuflüsse ersetzten langfristige Direktinvestitionen. Die Abhängigkeit der Türkei von stetem Kapitalzufluss erwuchs nicht nur aus einer Wachstumsstrategie, die Inlandsproduktion mit hohem Importanteil favorisierte (Zwischenprodukte und Energie), sondern auch aus einer niedrigen Sparquote (Vermögensbildung).

Die niedrige Sparquote erklärt sich teilweise durch eine offizielle Arbeitslosenquote von ca. 10 Prozent, niedrige Löhnen und eine junge Bevölkerung, die bereitwillig auf leicht verfügbare Verbraucherkredite zurückgreift. Doch größere demografische Veränderungen beleuchten noch eine andere Dimension der Geschichte. Die oben erwähnte Haushaltsdisziplin beinhaltete die teilweise Streichung von Agrarsubventionen, was wiederum die Landflucht beschleunigte, besonders unter jungen Leuten auf der Suche nach Arbeit, besseren Lebensbedingungen und Wohnungen. Folglich wurden private und öffentliche Investitionen in den Wohnungsbau die erste der drei Schlüsselkomponenten für den Bauboom, der rasch zum Antrieb für das kreditfinanzierte Wachstumsregime der AKP wurde. Erdoğan führte diese Kampagne, indem er die Bauinvestitionen durch die Wohnungsbaubehörde (TOKİ) steuerte und das zerstörerische Erdbeben von 1999 als Ausrede für Gesetze zur Kahlschlagsanierung nutzte.

Die zweite Schlüsselkomponente für den Aufstieg des Bauwesens waren Investitionen in die kurz zuvor liberalisierte Energiebranche. Zahl-

2008'deki küresel iktisadi çöküntünün öncesinde, politik ve iktisadi açıdan istikrar arz eden Türkiye küresel kredi genişlemesinin getirilerinden yararlanabiliyordu. Çöküntü sonrasında da, düzenlenmiş finansal sistemi ve politik istikrar bakımından güçlü imgesiyle küresel sermaye açısından güvenli bir liman olarak sahnede kalabildi. Fakat 2009 sonrasında ülkeye gelen yabancı sermayenin yapısı önemli ölçüde değişti; uzun vadeli doğrudan yabancı yatırımlar, yerlerini gitgide kısa vadeli sermaye girişlerine bıraktı. Türkiye'nin devamlı sermaye akışına bağımlı olması, yalnızca büyüme stratejisini (aracı mallar ve enerjinin çok yüksek kalemlerini oluşturduğu) yüksek ithalat girdili yerel üretime yaslamasından değil, (sermaye oluşumunu yetersiz kılan) düşük tasarruf oranlarından da kaynaklanıyor.

Düşük tasarruf oranları, resmi rakamlara göre yüzde on civarında seyreden işsizlik oranıyla, çalışma ücretlerinin düşüklüğüyle ve kolay erişilebilir tüketici kredilerinden yararlanmaya istekli genç nüfusla açıklanabilir bir ölçüde. Fakat bu tablonun bir diğer boyutu ancak daha geniş kapsamlı demografik değişikliklerle izah edilebilir. Yukarıda bahsi geçen mali disiplin tarım sübvansiyonlarının azaltılmasına yol açmıştı ve bu da, başta gençler olmak üzere iş, daha iyi bir yaşam ve konut arayışındaki kişileri hızla kırsal alanlardan kentlere göç etmeye sevk etti. Sonuç olarak, konut alanındaki kamu ve özel sektör yatırımları, AKP'nin kredi güdümlü büyüme rejiminin hızla merkezi haline gelen inşaat sektöründeki patlamada etkili üç ana unsurun ilki oldu. Erdoğan bu değişimi hem Toplu Konut İdaresi (TOKİ) Başkanlığı aracılığıyla yatırımları Türkiye'nin dört bir yanındaki inşaatlara yönlendirerek, hem de kentsel dönüşümü meşrulaştırmak adına 1999'daki yıkıcı depremi gerekçe olarak kullanarak idare etti.

İnşaatın yükselişindeki ikinci temel unsur, serbestleşmesinin ardından enerji sektörüne yapı-

lose Mikrodämme und Wasserkraftwerke wurden in den saftigen Tälern und an den Flüssen verschiedener Regionen Anatoliens gebaut. Obwohl diese Projekte mit dem wachsenden Energiedefizit gerechtfertigt wurden – trotz (teilweise unwiederbringlicher) Kosten für Umwelt und Gesellschaft – können wir sie eher als Konjunkturprogramm für die Baubranche verstehen, denn als langfristige Lösung für das türkische Energiedefizit.

Die dritte Komponente umfasst massive Investitionen in die Infrastruktur (manche laufen noch, andere existieren nur auf dem Papier), wie z.B. eine dritte Brücke über den Bosporus, ein dritter Flughafen in den nördlichen Wäldern um Istanbul und ein parallel zum Bosporus laufender Kanal, westlich von Istanbul (nach Erdoğans eigener Aussage ein „Wahnsinnsprojekt").

Zusammen sind diese drei Komponenten die Haupttreiber des wirtschaftlichen Wachstums und – angesichts der niedrigen Sparquote – auch des wachsenden Leistungsbilanzdefizits der Türkei. Die zunehmende Abhängigkeit von ausländischen (und kurzfristigen) Investitionen erhöht wiederum die Risikoprämie der Türkei.

Vor diesem Hintergrund ist der Gezi-Aufstand einzuordnen. Der Aufstand war sicherlich komplex und überdeterminiert. Dennoch können wir wenigstens einen Teil seiner Komplexität verstehen, indem wir ihn, nach Karl Polanyis Theorie der Großen Transformation, als „doppelte Bewegung" einordnen, als Aufbegehren unterschiedlicher sozialer Gruppen, gegen die Verdrängungseffekte eines finanzgesteuerten, baubasierten Akkumulationsregimes kombiniert mit flächendeckender Entstaatlichung und Kommodifizierung öffentlicher Dienste. Die Verteidigung eines kleinen Stadtparks, den Erdoğan durch ein neo-osmanisches Einkaufszentrum ersetzen wollten, könnte

lan yatırımlardı. Bilhassa, Anadolu'nun çeşitli bölgelerindeki verimli ve yeşil vadi ve ırmaklara aşırı sayıda mikro baraj ve hidroelektrik santral yapıldı. Yüksek (ve bazen geri dönüştürülemez) çevresel ve toplumsal maliyetlerine rağmen, artan enerji açığıyla gerekçelendirilen bu projeleri, Türkiye'nin enerji açığına yönelik uzun vadeli bir çözümden ziyade inşaat sektörünün bir parçası olarak değerlendirmek daha doğru olur.

Üçüncü ve son unsur ise; Boğaz'a üçüncü bir köprü, İstanbul'daki kuzey ormanlarının ortasına üçüncü bir havayolu ve şehrin batısına Boğaz'a paralel bir kanal (Erdoğan'ın ifadesiyle "çılgın proje") yapılması gibi (bazısı devam eden ve bazısı henüz kağıt üstünde olan) büyük ölçekli altyapı yatırımlarından oluşuyor.

Kısacası bu üç unsur ekonomik büyümenin ve Türkiye'deki düşük tasarruf oranlarına bakılırsa, artan cari açığın ardında yatan ana etkenler oldu. Yabancı (ve kısa vadeli) sermayeye bağımlılığın böylece artması ise Türkiye'nin risk priminin yükselmesine yol açıyor.

Gezi Parkı ayaklanmalarını bu bağlamda konumlandırmak gerekiyor. Başkaldırı aşırı-belirlenmiş, tek bir nedene indirgenemez bir olay elbette; yine de Karl Polanyi'nin *Büyük Dönüşüm* adlı eseri doğrultusunda bunu bir "çifte hareket" (farklı toplumsal grupların, aşırı seviyede piyasalaştırma ve metalaştırma ile bir araya gelmiş finans güdümlü ve inşaat temelli bir rejimin sarsıcı etkilerine karşı durma, durdurma girişimi) olarak düşünerek, karmaşıklığını en azından kısmen anlaşılır kılmak mümkün. Erdoğan'ın, yerine geç dönem Osmanlı etkileri taşıyan bir alışveriş merkezi yapmak istediği küçük şehir parkının savunulması fevkalade semptomatikti. Planlanan üçüncü havayoluyla bağlantılı üçüncü köprü inşaatı başkaldırıdan iki gün önce büyük bir tantanayla başlamıştı. Bir devlet teşekkülü olan Türk Hava Yolları'nın ça-

kaum symbolischer sein. Zwei Tage vor dem Aufstand hatte der Bau der dritten Brücke mit Anbindung an den geplanten dritten Flughafen mit großem Pomp begonnen. Zwei Wochen zuvor hatten Angestellte der staatlichen Turkish Airlines gestreikt – und zwar nicht für höhere Löhne, sondern für bessere Arbeitsbedingungen. Der Aufstand kommt wohl daher, dass die Leute nicht mehr weiter wissen, dass das verworrene Akkumulationsregime seine Grenzen erreicht hat. Diese Bauvorhaben, obwohl sie anscheinend nichts miteinander zu tun haben, gehören allesamt zum selben maßlosen, modernistisch-developmentalistischen Projekt mit dem Ziel, Istanbul in ein touristisches Zauberland zu verwandeln, in einen Zwischenstopp für Globetrotter, eine Hochhauslandschaft aus Glas und Beton, vielleicht sogar in ein globales Finanzzentrum. Die Forderungen der Protestierenden unterscheiden sich nicht wirklich von denen der Turkish-Airlines-Angestellten: „Ja, wir haben hohes Wachstum, aber zu welchem Preis?"

Noch wichtiger ist diese Frage, die uns in den kommenden Jahren beschäftigen wird: War dieses Wachstumsregime, getrieben durch Bauvorhaben, geleitet durch Finanzinteressen, die richtige Wahl, um die Zukunft der Türkei vorzubereiten? Für Erdoğans anhaltenden Rückhalt in großen Teilen der Bevölkerung werden oft seine wirtschaftlichen Erfolge angeführt: Die gebändigte Inflation, die erhöhte wirtschaftliche Stabilität und das hohe Wachstum. Aber nun scheinen die „guten Zeiten" vorüber – just vor den kommenden Kommunalwahlen Ende März. Investoren fliehen aufgrund der politischen Skandale, die das Land vorigen Dezember erschütterten (eine großangelegte Ermittlung wegen Korruptionsverdacht gegen Erdoğans Führungszirkel und vor kurzem sogar gegen ihn selbst, samt Verwandtschaft), der türkische Aktienmarkt erlebte herbe Rückschläge und die Lira erreichte historische Abgründe.

lışanları ücret artışından ziyade, daha iyi çalışma koşulları talebiyle iki hafta önce greve girmişti. Başkaldırı, insanların son raddeye gelmelerinin, karmaşık bir yapıya sahip bir birikim rejiminin sınırlarına dayanmalarının sonucu olarak ortaya çıkmış gibi gözüküyor. İlişkisizmiş gibi görünmekle birlikte, tüm bu inşaat projeleri İstanbul'u turistik bir masal diyarına, dünya gezginleri için bir dinlenme alanına, yüksek binalarla çevrili bir beton ve cam ortamına, hatta belki de küresel bir finans merkezine dönüştürmeye yönelik aynı modernist-kalkınmacı projenin parçalarıdır. Protestocuların talepleri Türk Hava Yolları çalışanlarından çok da farklı değil bir bakıma: Evet, yüksek büyüme oranlarıyla karşı karşıyayız; peki ya bunun bedeli nedir?

Daha da önemlisi, önümüzdeki yıllarda şöyle bir soru süregidecek: İnşaat temelli ve finans güdümlü bu büyüme rejimi Türkiye'nin geleceğini şekillendirmek için en uygun yapı mıydı? Erdoğan'ın gerçekleştirdiği ekonomik kazanımlar, büyük bir seçmen kitlesinin sürekli destek vermesindeki temel neden olarak yorumlandı genellikle. Pek çok kişiye göre Erdoğan'ın popülerliğinin ardında yatan neden enflasyonun kontrol altına alınması, ekonomik istikrar artışı ve yüksek büyüme oranlarıydı. "İyi günler" artık sona ermiş gibi gözüküyor ne yazık ki. 2013 Aralık ayında ülkeyi sarsan politik skandallardan (önce Erdoğan'ın yakın çevresine, hemen sonra da şahsına ve ailesine yönelik başlatılan kapsamlı yolsuzluk soruşturmalarından) ötürü yatırımcıların çekilmesi sonucunda, Türkiye borsası ağır bir darbe aldı ve Türk Lirası tarihi seviyede düşüş gösterdi. Merkez Bankası bir süre önce enflasyon oranını da şüphesiz etkileyecek bu Türk Lirası düşüşünü durdurmak için faiz oranlarını yüksek seviyede artırmak üzere harekete geçti. Çok daha küçük ölçekli olmakla birlikte benzer bir trend Haziran 2013'deki şiddetli sokak protestolarının ardından da görülmüştü. ABD'nin ("sayısal genişleme"nin sona ermeye

Die Zentralbank ist inzwischen eingeschritten und hat den Leitzins drastisch erhöht, um die Inflation der Lira aufzuhalten. Ein ähnlicher Trend wurde im Juni letzten Jahres nach den gewaltsamen Straßenprotesten beobachtet, jedoch in kleinerem Maßstab. Ungeachtet der letzten Anleihekäufe durch die USA "US bond purchases" - und der Bedrohung durch weltweit steigende Zinsen im Zuge des letzten Börsensturzes, liegt das Problem noch viel tiefer: Die Wirtschaft der Türkei ist strukturell abhängig von ausländischem Kapital (welches hoch empfindlich auf internationale Politik reagiert) und wird einseitig von der Baubranche angetrieben (die bekanntermaßen sehr anfällig für Blasen ist). Doch statt strukturelle Probleme zu behandeln, verweist Erdoğan auf immer neue Verschwörungstheorien als Erklärung für die sich verschlechternde Wirtschaft.

Aus dem Englischen von: Nadiye Ünsal, Emal Ghamsharick

Fikret Adaman ist Professor am Fachbereich Wirtschaft der Boğaziçi Universität. Er forscht über Sozialpolitik, Umweltökonomie und die Geschichte des wirtschaftlichen Denkens.

Bengi Akbulut ist unabhängige politische Ökonomin und gleichzeitig Mitglied bei der Arbeitsgruppe Politische Ökologie und im Ökologie-Kollektiv aktiv.

Yahya Madra ist Dozent und lehrt im Fachbereich Wirtschaft an der Boğaziçi Universität. Er forscht zur Geschichte des wissenschaftlichen Denkens, der Untersuchung wirtschaftlicher Alternativen, marxistischer Wirtschaftspolitik, sowie der wirtschaftlichen Politik kultureller Strukturen.

Şevket Pamuk ist Dozent und lehrt am Atatürk Institut für moderne türkische Geschichte an der Boğaziçi Universität. Er hat u.a. mehrere bedeutende Bücher zur Osmanisch-Türkischen Wirtschaftsgeschichte veröffentlicht.

başlaması demek olan) tahvil alımlarının oynadığı olumsuz etki bir yana, problem çok daha derin: İç politikadaki dalgalanmalara yüksek seviyede duyarlı bir yabancı sermaye akışına bağımlı ve gücünün büyük kısmını (balonlara yatkın olduğu bilinen) inşaat sektöründen alan bir ekonomik yapı söz konusu. Erdoğan'ın, 2014 Ağustos ayında Cumhurbaşkanı seçildikten sonra Merkez Bankası'yla giriştiği "faizi indirin" polemiğini de ancak genişleyen bireysel konut kredileriyle ayakta kalan ve krizin eşiğinde olan inşaat sektörüne doping sağlama kaygısıyla açıklamak mümkün olabilir. Tam da bu polemiğin gösterdiği üzere, Erdoğan, yapısal problemlere odaklanmak yerine, Türkiye'nin büyüyen ekonomik ve toplumsal problemlerini açıklamak için çeşitli komplo teorilerinden bahsetmeyi tercih ediyor ve bu da Türkiye'nin yapısal problemlerinin ve bu problemlerin yol açtığı toplumsal ve ekolojik çelişki ve çatışkıların derinleşmesine neden oluyor.

Fikret Adaman Boğaziçi Üniversitesi Ekonomi Bölümü'nde öğretim üyesidir. Sosyal politikalar, çevre ekonomisi ve iktisadi düşünce tarihi üzerine araştırmalar yapmaktadır.

Bengi Akbulut Bağımsız politik ekonomist, aynı zamanda Politik Ekoloji Çalışma Grubu ve Ekoloji Kolektifi üyesidir.

Yahya Madra Boğaziçi Üniversitesi, Ekonomi Bölümü öğretim üyesi. İktisadi düşünce tarihi, ekonomik alternatifler, Marksist ekonomi politik ve kültürel yapıların ekonomi politiği üzerine çalışmaktadır.

Şevket Pamuk Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü ve Ekonomi Bölümü öğretim üyesidir. Osmanlı-Türkiye iktisat tarihi üzerine çeşitli dillerde pek çok makalesi ve kitabı vardır.

Eine frühere und leicht veränderte Version dieses Artikels ist erschienen in: The Middle East in London, Vol. 10, Nr. 3, 2014, S. 7-8.



Emek-Kino:
Aktion, Körper, affektive Öffentlichkeiten

Emek Sineması:
Eylem, Beden, Duygulanımsal Kamusallık

Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay



Eren Aytuğ, Nar Photos - *Emek Cinema Protests*. Foto, 2013.

In diesem Artikel wollen wir besonders auf die kollektiven Aktionen gegen den Abriss des Emek-Kinos eingehen. Wir wollen „ästhetisch-politische Aktionen" als transversale Zone diskutieren, da sie weder Teil der Kunst noch der Politik im engsten Sinne sind. Diese Praxen stellen die körperliche und affektive Dimension kollektiver Handlung in den Vordergrund. Sie machen nicht nur eine neue Form gesellschaftlicher Opposition sichtbar, sondern zeigen auch die konzeptionelle und methodische Verbindung dieser Transformation mit der zeitgenössischen politischen Kunstpraxis. Die Proteste gegen den Abriss des Emek-Kinos, mit dem Ziel den öffent-

Bu yazıda İstanbul'da Emek Sineması'nın yıkımına karşı ortaya çıkan kolektif eylemler özelinde, ne sanat alanının, ne de dar anlamıyla politik alanın parçası olan yeni bir çapraz hareketler bölgesi açan "estetik-politik eylem" pratiklerini tartışmaya açıyoruz. Kolektif eylemin bedensel ve duygulanımsal boyutunu ön plana çıkartan bu pratikler, yeni bir toplumsal muhalefet biçimini görünür kılmakla kalmıyor, bu dönüşümün çağdaş politik sanat pratikleriyle olan kavramsal ve yöntemsel ilişkisine de işaret ediyor. Emek Sineması'nın yıkımına karşı ortaya çıkan ve kamusal alanı/olanı ele geçirmeyi hedefleyen eylemlere odaklanarak kavramsallaştırdığımız estetik-politik eylem pra-

lichen Raum bzw. das Öffentliche anzueignen, sind Gegenstand unserer Konzeptualisierung von ästhetisch-politischen Aktionspraxen. Sie laden uns ein über das kreative, transformative, antagonistische und grenzenlose politische Potenzial kollektiver Aktion nachzudenken.

Anmerkung: Es ist nicht unser Ziel eine Hierarchie zwischen Kunst und Politik herzustellen. Um es mit bekannteren Worten zu formulieren: Wir wollen weder die Kunst politisieren noch die Politik ästhetisieren. Im Gegenteil, wir wollen auf die Möglichkeiten eines Zwischenraumes hinweisen, der durch kollektive Aktionen körperlich erfahrbar wird, in dem wir glauben die Macht zu haben neue Öffentlichkeiten hervorzubringen. Wir denken, dass die kollektiven Aktionen, gegen den Abriss des Emek-Kinos in Istanbul eine geeignete Diskussionsgrundlage bilden, um die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen des Konzepts der „ästhetisch-politischen Aktion" zu bewerten. Die Entscheidung für dieses Beispiel beruht darauf, dass sich der Widerstand bereits über einen längeren Zeitraum erstreckt, verschiedene politische Subjektivitäten hervorgebracht hat und Symbol für städtische soziale Bewegungen ist. Außerdem enthalten diese Aktionen eine Dynamik, die das Verhältnis zwischen den Bereichen Kunst und Politik aufdeckt, verhandelt und transformiert. Die Emek-Proteste waren eine außergewöhnliche Erfahrung von Öffentlichkeit. Wir hoffen deshalb, dass sie einen Beitrag leisten für Debatten in der zeitgenössischen politischen Kunst um öffentliche Kunst, bzw. Kunst im öffentlichen Raum.

Das Emek-Kino ist das älteste und größte Kino in Istanbul und war über viele Jahre Austragungsort für Filmfestivals, Galas, Konzerte und für die Feiern zum 1.Mai. Das Kino lässt 2009 still und

tikleri, bizleri kolektif eylemin yaratıcı, dönüştürücü, antagonist ve sınır aşıcı politik potansiyelleri üzerine düşünmeye sevk ediyor.

Baştan belirtmek gerekir: Amacımız sanat ve siyaset alanları arasında hiyerarşi kurmak değil. O tanıdık ifadeyle söylemek gerekirse, ne sanatı politikleştirmek ne de siyaseti estetikleştirmek derdindeyiz. Aksine kolektif eylemler sırasında, bedensel bir deneyim halinde duyulur hale gelen ve yeni kamusallıklar yaratabilme gücüne inandığımız bir ara alanın varlığına ve imkânlarına işaret etmek istiyoruz. İstanbul'da Emek Sineması'nın yıkımına karşı ortaya çıkan kolektif eylemlerin "estetik-politik eylem" kavramının imkân ve sınırlılıklarının değerlendirilmesi için uygun bir tartışma zemini sağlayacağını düşünüyoruz. Bu örneğin seçilmesinin nedenleri arasında mücadelenin uzun bir sürece yayılmış, farklı politik öznellikler yaratmış, kentsel toplumsal hareketler için sembolik değer kazanmış olması kadar, eylemlerin sanat ve siyaset alanları arasındaki ilişkiselliği ortaya çıkaran, tartışan ve dönüştüren bir dinamik barındırıyor olması da yatıyor. Bunun yanı sıra, Emek eylemlerinin ayrıksı bir kamusallık deneyimi yaratmış olmasının çağdaş politik sanat alanında var olan kamusal sanat/kamusal alanda sanat tartışmalarına katkıda bulunacağını umuyoruz.

Emek Sineması yıllar boyunca film festivallerine, galalara, konser ve bir de 1 Mayıs kutlamasına ev sahipliği yapmış olan İstanbul'un en eski ve en büyük sinemalarındandır. Sinema 2009 yılında sessiz sedasız perdelerini kapatır.[1] 2010 yılında

1. Emek Sineması ismini, 1884 yılında mimar Alexandre Vallaury tarafından yapılan binada 1924'te hizmete giren Melek Sineması'nın Varlık Vergisi'ni takiben sinemayı yitiren sahiplerinden alınarak Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü'ne devredilmesiyle alır. Emekli Sandığı sinemayı özel bir işletmeciye devreder. Sinema'nın kapanmasının nedeninin 1993'da imzalanan yap-işlet-devret sözleşmesi gereği Kamer

leise seine Vorhänge fallen.[1] Im Zuge der Eröffnung der Internationalen Filmfestspiele 2010 in Istanbul, beginnt – ausgelöst durch die Proteste von İsyanbul[2] – das Kultur - und Kunstvarieté den „Widerstand für das Emek-Kino". Dieser gewinnt mit der Zeit an Popularität und wird eines der Symbole für den gesellschaftlichen Widerstand gegen Stadtumwandlung. Die Proteste für das Emek-Kino kommen auf, als die Stadtumwandlungsprozesse immer aggressiver werden und die Debatten angesichts des Projekts „Europäische Kulturhauptstadt 2010" diese Widersprüche

1. 1885 errichtet der Architekt Alexandre Vallaury das Gebäude. 1924 eröffnet darin das Melek-Kino. Aufgrund der Vermögensabgabe wird das Kino seinem Besitzer entzogen und dem Generaldirektorat des Pensionsfonds (Emekli Sandığı Genel Müdürlüğü) übertragen. Somit bekommt das Emek-Kino seinen Namen. Der Pensionsfonds überträgt das Kino wiederum einem privaten Betreiber. Es zeigt sich später, dass der Grund für die Schließung des Kinos der 1993 unterschriebene BOT-Vertrag (Build-Operate-Transfer) war. Dieser BOT-Vertrag war von der Baufirma Kamer als Projektvorschlag für die Europäische Hauptstadt eingereicht worden. Das Projekt wird vom Rat für Denkmalpflege angenommen und sieht vor, dass anstelle des Emek-Kinos ein Einkaufszentrum errichtet und dass „nicht abgerissen sondern ausgezogen" wird, auf die oberste Etage des Einkaufszentrums. Der Inselkomplex, in dem sich das Emek und das Cercle D'Orient befinden, wird durch das Gesetz Nr. 5366 „Für Erhalt, Schutz und Modernisierung historischer und kultureller Liegenschaften" zum Erneuerungsgebiet erklärt. Am 9. Mai 2011 entscheidet das Verwaltungsgericht das vorgeschlagene Projekt zu suspendieren. Am 1.Dezember 2011 jedoch hebt das Gericht diese Entscheidung wieder auf, obwohl einem Expert_innengutachten zufolge dieses Projekt nicht die kulturellen Gegebenheiten berücksichtigt.

2. „Isyanbul" ist ein Wortspiel: „Isyan" bedeutet „Aufstand" und „Isyanbul" („aufständisches Istanbul") bezeichnet die antikapitalistische stadtpolitische Bewegung, die im Frühjahr 2009 im Zuge der Proteste gegen das Treffen der Weltbank und des IWF zustande kam.

Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin açılışında İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi'nin protestosuyla başlayan "Emek Sineması Mücadelesi" zaman içerisinde kitleselleşerek kentsel dönüşüme karşı sürdürülen toplumsal muhalefetin sembollerinden biri haline gelir. Emek mücadelesi İstanbul'da giderek şiddetlenen kentsel dönüşüm süreçlerinin, 2010 Avrupa Kültür Başkenti projesi söylemleriyle yarattığı çelişkinin belirginleştiği bir dönemde ortaya çıkar. Mücadele temelde sermayenin sosyal sorumluluk, kültür ve sanat hamiliği görüntüsü altında kamuya ait mekânları yeni yatırım alanlarına çevirmesi sürecine odaklanmıştır. Süreç içerisinde ortaya çıkan "Emek Bizim" sloganı kamu yararı ve kararının üstünlüğü vurgusunu, "Emek Sermayeyle Uzlaşmayacak" sloganı ise kültür alanı ve ekonomik alanın mücadelelerinin eklemlenmesi gerektiği düşüncesini belirginleştirir. Söylemlerini böylesi bir eksen içerisinden kuran mücadele, geleneksel kitlesel yürüyüşlerden, sokak işgaline, film gösterimleri ve sokak şenliklerine farklı biçimlerde ortaya çıkan kolektif eylemlerle bu söylemi aşan, estetik, duygulanımsal kolektif bir kamusallık deneyimi ortaya çıkartır. Bu nedenle mücadelenin biçimi içeriği aşarak, kolektif eylemin bir talebin gerçekleştirilmesine odaklanan tekil bir edim değil; yeni toplumsal

İnşaat Şirketi'nin Avrupa Kültür Başkenti projelerine yetiştirilmek üzere sunduğu proje olduğu ortaya çıkar. Emek Sineması'nın binasının yerine bir Alışveriş Merkezi (AVM) yapılmasını ve sinemanın "yıkılmadan sökülerek" AVM'nin en üst katına taşınmasını öngören proje Anıtlar Kurulu'ndan onay alır. 5366 sayılı "Yıpranan Tarihi ve Kültürel Taşınmaz Varlıkların Yenilenerek Korunması ve Yaşatılması" adlı kanun çerçevesinde Emek ve Cercle D'orient kompleksinin içerisinde yer aldığı ada 2006 yılında yenileme alanı ilan edilir. Mayıs 2011'de 9. İstanbul İdare Mahkemesi öngörülen projenin durdurulmasına karar verir. Ancak, bilirkişi raporunda projenin kültür dokusuna uygun olmadığının belirtilmesine rağmen mahkeme 1 Aralık 2011'de raporu hiçe sayarak durdurma kararını iptal eder.

deutlich machen. Die Proteste konzentrieren sich auf die Umwandlung von öffentlichem Raum in Investitionsgut unter dem Deckmantel sozialer Verantwortung, Kultur und Kunst. Der im Laufe der Zeit popularisierte Slogan „Emek ist unser" („Emek Bizim") betont die Priorität des öffentlichen Nutzens. Hinter dem Slogan „Emek macht keinen Kompromiss mit dem Kapital" steht der Gedanke, dass die Kämpfe zwischen Kultur und Wirtschaft mehr Ausdruck finden sollten. Der Widerstand, dessen Diskurse in solch einem Feld entstehen, verlässt den Diskurs durch traditionelle Massendemonstrationen, Straßenbesetzungen, Filmvorführungen, Straßenfeste und verschiedenste kollektive Aktionen. Diese Aktionen offenbaren sich als ästhetische, affektive, kollektive Öffentlichkeitserfahrung. Dadurch, dass die Form des Widerstands über seinen Inhalt hinaus geht, ist die kollektive Handlung nicht einfach eine einzelne Tat zur Durchsetzung einer Forderung; sie ist gleichzeitig ein konstruktiver Prozess zur Herstellung neuer gesellschaftlicher Beziehungen und Subjektivitäten.[3]

Das İsyanbul Kultur- und Kunstvarieté, welches als mobilisierender Akteur der Proteste auftritt, zeigt sich mit dem „abgegriffenen" Logo und Namen der Istanbuler Stiftung für Kunst und Kultur (IKSV). Die IKSV ist die Kulturinstitution der mächtigsten Investorengruppe der Türkei. Diese spielerische Taktik kann als erste maßgebliche Aktion des Emek-Widerstands gesehen werden.

3. Umut Kocagöz meint bzgl. des „Tekel-Protestcamps" („Tekel Çadır Direnişi"; Tekel: ehem. staatliches Tabak- und Alkoholunternehmen), dass der Tekel-Widerstand als kollektive Aktion gegen Prekarität über seine eigenen Forderungen hinaus gegangen sei und die Form des kollektiven Widerstands eine biopolitische Dimension angenommen habe. Ein ähnlicher Prozess trifft auf die Proteste zum Emek-Kino zu.

ilişkiler ve öznellikler üreten kurucu bir süreç olduğunu gösterir.[2]

Mücadelenin mobilize edici aktörü olarak görünen İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi Türkiye'nin en güçlü sermaye gruplarından birinin sanat kurumu olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın (İKSV) adını ve logosunu "çalıntılayarak" ortaya çıkar. Bu oyuncu taktik Emek mücadelesinin stratejilerine dair fikir veren ilk eylem olarak kabul edilebilir. Varyete ekibinin 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin (2010) açılışında Kültür ve Turizm Bakanı'nın konuşmasını kesintiye uğratan borazan sesleri, ertesi gün Yeşilçam Sokak'ta düzenlenen "çakma" festival açılış töreni ve ardından gerçekleştirilen film gösterimi Emek Sineması'nın yıkılmasına karşı verilen mücadelenin miladı sayılabilir.[3]

Varyete, rasyonel söylem ve Habermasçı anlamda iletişimsel eylem üzerine kurulduğu varsayılan kamusal alana oyuncak bir borazandan çıkan "zaaart" sesiyle girer. İktidarın olduğu kadar toplumsal muhalefetin de ürettiği söylem dizgesinde de yeri olmayan, abes, anlamsızlığı kendinden menkul, fakat meramını doğrudan ifade eden bir "sesle" kurguyu bozar. Böylece iktidarın dil ve imgelerle olduğu kadar bedenler, duyular aracılığıyla aktarılan kesintisiz söylemini kesintiye uğratır. "Zengin hanımefendiler mücevherlerini şıkırdatırken ve beyefendiler kravat iğnelerini düzeltir-

2. Umut Kocagöz "Tekel Çadır Direnişi'nin" güvencesizliğe karşı ortaya çıkan Tekel mücadelesinin taleplerini aştığını, bu kolektif eylem biçimin biyopolitik bir mücadele hattı açtığını belirtir. Benzer bir süreç Emek Sineması mücadelesi için de geçerlidir.

3. "Çakma" açılış töreni için Emek Sineması'nın tekrar açıldığını ve festival açılışının burada kutlanacağını haber veren, Film Festivali afiş ve broşürlerinin görsel duygusunu ve tipografisini taklit, logosunu tahrif eden bir açılış davetiyesinin dolaşıma sokulduğunu belirtelim.

Die Proteste gegen den Abriss des Emek-Kinos beginnen damit, dass die Varietégruppe, bei der Eröffnung der 29. Internationalen Filmfestspiele in Istanbul (2010), die Rede des Kultur- und Tourismusministers mit einer Trompete unterbricht und diesen Mitschnitt am nächsten Tag auf dem Yeşilçam Sokak Film-Festival vorführt, nach einer „vorgetäuschten" Festivaleröffnungszeremonie im Kino.[4]

Das Varieté dringt mit dem „Tröröőö" einer Spielzeugtrompete in den öffentlichen Raum ein, der auf rationalen Diskursen und – Habermas zufolge – dem kommunikativen Handeln gründet. So wie die Herrschenden, formt auch die gesellschaftliche Opposition das diskursive System, außerhalb dessen dieser absurde, offensichtlich sinnlose, aber direkte „Ton" steht. Er stört die Ordnung – und den ununterbrochenen Diskurs, den die Herrschenden über Sprache und Bilder, Körper und Sinne vermitteln. Der gesellschaftliche Konsens, etabliert „während die reichen Frauen ihren Schmuck funkeln lassen und die Herren ihre Krawattennadeln richten"[5], wird von einem nicht leicht zu bändigenden Lärm gestört. Das Geräusch erzeugt einen Sinneskonflikt, der die Strukturen der Macht sichtbar macht, ein fröhliches antagonistisches Konfliktfeld eröffnet und dadurch die Fronten bestimmt. Diese direkte Intervention wird Vorbotin der durch kollektive Aktionen hergestellten affektiven Öffentlichkeit. In dem Maß, in dem sie den herrschenden Konsens stört, stärkt sie die Opposition.

4. Hier soll erwähnt werden, dass für die vorgetäuschte Festivaleröffnung ein Einladungsflyer konzipiert und verteilt wird, in dem steht, dass das Emek-Kino wieder eröffnet und die Festivaleröffnung dort stattfinden wird. Dazu wurden die originalen Festivalposter und -broschüren, ihre visuelle Aufmachung und Logos nachempfunden.

5. http://emeksinemasi.blogspot.com/2010/04/emek-bizim-istanbul-bizim.html (17.06.2015).

ken"[4] kurulmuş olan toplumsal uzlaşma, kolayca zapt edilemeyecek bir gürültüyle bozulur. Böylece, gürültü aracılığıyla yaratılan duyusal çatışma muktediri görünür kılar, neşeli bir antagonistik çatışma alanı açarak safları belirler. Bu doğrudan müdahale, daha sonra kolektif eylemlerle kurulacak duygulanımsal kamusallığın ilk habercisidir ve egemen uzlaşmayı bozduğu ölçüde muhalefeti güçlendirir. TMMOB (Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği) İstanbul Büyükkent Şubesi ÇED (Çevresel Etki Değerlendirmesi) Danışma Kurulu Sekreteri ve Yenileme Kurulu üyesi Mücella Yapıcı bu durumu şöyle özetler:

> "Biz burada aylardır bu hukuksuzluğu duyuramadık ama bir borazan sesi insanlara bunu fark ettirdi… Demek ki bazen o küçücük borazan sesi bile insanları uykudan uyandırabiliyormuş. Demek ki işimiz çok da zor değil."[5]

Bu örnek bize, "bir direniş olmak yerine çatışma eksenini dönüştüren, iktidarın oyunu dışına çıkan, iktidarın tahayyül edemediği yeni bir oyunun kurallarını belirleyen" estetik politik bir eylem biçimini gösterir (Gambetti, 2007: 51). Böylesi bir eylem tahayyülü Emek mücadelesinin kamusal mekânı üretme ve bu mekânla bağlantılı kamusallık kurgusunun ayrılmaz bir parçasıdır. Emek Sineması eylemleri, İstanbul bazlı pek çok muhalif hareket gibi Taksim Meydanı ve Galatasaray Lisesi arasında uzanan aralıkta, Herbert Marcuse'un (1969) iktidarın muhalefet üzerinde kurduğu "baskıcı hoşgörünün" mekânı olarak anlaşılabilecek, İstiklal Caddesi'nde gerçekleştirilir. Fakat, sinemanın tam da bu hattın orta yerinde

4. http://emeksinemasi.blogspot.com/2010/04/emek-bizim-istanbul-bizim.html (17.06.2015).

5. http://emeksinemasi.blogspot.fr/search?updated-max=2010-05-03T06:37:00-07:00&max-results=7&start=21&by-date=false (17.06.2015).

Mücella Yapıcı, Sekretärin des Beirats der Istanbuler Zentrale der UVP (Umweltverträglichkeitsprüfung) der Türkischen Ingenieurs- und Architektenkammer (TMMOB; Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği) und Mitglied im Modernisierungsbeirat, fasst die Situation wie folgt zusammen: „Wir haben seit Monaten kein Gehör für diese Ungerechtigkeit finden können, aber die Trompete hat die Menschen darauf aufmerksam gemacht. […] Also kann eine kleine Trompete manchmal auch die Menschen aus ihrem Schlaf wecken. Unsere Aufgabe ist also gar nicht so schwer.“[6]

Dieses Beispiel zeigt uns eine Form der ästhetisch-politischen Aktion, die „anstatt aufzubegehren die Konfliktachse umkehrt, aus dem Spiel der Herrschenden heraustritt und ein, für die Herrschenden, unvorstellbares neues Spiel mit eigenen Regeln bestimmt“ (Gambetti 2007:51). Die Imagination solcher Aktionen ist ein untrennbarer Teil für den Emek-Widerstand zur Herstellung von öffentlichem Raum und der mit diesem Raum verbundenen Fiktion von Öffentlichkeit. Die Emek-Kino-Proteste – wie die meisten oppositionellen Bewegungen in Istanbul – finden in dem Abschnitt der İstiklal Caddesi, zwischen dem Taksimplatz und dem Galatasaray-Gymnasium, statt. Die İstiklal Caddesi kann Herbert Marcuse (1969) zufolge als der Ort verstanden werden, an dem die Herrschenden die „repressive Toleranz“ auf die Opposition ausüben. Aber die Tatsache, dass das Kino sich auf der Mitte des Straßenzugs in einer Seitengasse befindet, gibt die Chance sich im näheren Umfeld des Zielortes der Aktionen zu befinden – dies ist aber nicht mehr für die, in ihrer traditionel-

bir ara sokakta yer alması, bugün artık gelenekselleşmiş eylem güzergahına sıkışmış muhalefetten farklı olarak hedefinin civarında olma şansı verir. Eylemleri ayırt edici kılan sinemanın sokağı Yeşilçam'ın mesken tutulması, sokağın eylemin faili haline getirilmesidir. “Çakma” festival açılışı, film gösterimleri, “Plastik Lale” ödül töreni, bir ay boyunca her Pazar gerçekleştirilen “Emek Sineması'nı geri alma şenlikleri”, “1. Geleneksel Emek Sineması Şenliği” konserleri, “Tekrar Merhaba 1 Mayıs” kutlaması, sinemanın nasıl kullanılacağının tartışıldığı açık sokak forumu gibi eylemler kamusal mekân olarak sokağı kolektif pratiklerle “yaşam alanı”na çevirmeyi hedefler. Bu tip eylemler, sokakları müşterek alanlar olarak sermaye ve siyasi iktidardan geri almak kadar, sokakta yeni toplumsallıklar yaratmayı da amaçlayarak kalıcı ve kurucu bir sosyo-mekânsal pratiğin icat edilmesine çalışır.

Bu pratikleri icat etmeye çalışan özne ya da aktör kimdir? Yukarıda bahsettiğimiz gibi mücadeleyi tetikleyen ve daha sonrasında da sürekliliği sağlayan grup İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi'dir. Eylemlerin tarihini, biçimini, yerini belirleyen, çağrıları ve basın açıklamalarını yazan yine bu gruptur. Zamanla farklı aktörler (Sinema Yazarları Derneği, Mimarlar Odası, Kamusal Sanat Laboratuvarı, İMECE-Toplumun Şehir Hareketi, vb.) çağrı ve açıklamalara katılsalar da bu ortaklaşma hiçbir zaman bir platform halini almaz. Buna rağmen Varyete, özellikle Yeşilçam Sokak'taki eylemlerde, belirleyicilikten ziyade düzenleyici bir niteliğe sa-

6. http://emeksinemasi.blogspot.fr/search?updated-max=2010-05-03T06:37:00-07:00&max-results=7&start=21&by-date=false (17.06.2015).

len Demoroute, eingezwängten Opposition zutreffend. Was die Aktionen so besonders macht, ist dass die Straße des Yeşilçam-Kinos bewohnt ist und so selbst zur Akteurin der Aktion wird. Solche Aktionen wie die „vorgetäuschte" Festivaleröffnung, Filmvorführungen, die Verleihung der „Plastiktulpe" („Plastik Lale"), die Konzerte des „1. Traditionellen Emek-Kinofests" („1. Geleneksel Emek Sineması Şenliği"), die einen Monat lang jeden Sonntag stattfinden, die „Hallo nochmal, 1.Mai"- Feiern („Tekrar Merhaba 1 Mayıs"), die offenen Straßenforen, auf denen diskutiert wird, wie das Kino zu nutzen sei, dienen dazu Straße als öffentlichen Raum durch kollektive Praxen in einen „Lebensraum" umzuwandeln. Solche Aktionen wollen einerseits die Straßen als „common space" von den wirtschaftlichen und politischen Mächten zurückerobern. Andererseits wollen sie neuen Gemeinschaftsformen auf der Straße herstellen und damit einhergehend eine permanente und konstitutive sozialräumliche Praxis erzeugen.

Welche_r Akteur_in oder welches Subjekt will diese Praxen erzeugen? Wie weiter oben erwähnt, stand das İsyanbul Kultur- und Kunstvarieté hinter den Protesten und ihrer Kontinuität. Dieselbe Gruppe hat die Aktionsdaten, -formen und -orte bestimmt sowie Aufrufe und Pressemitteilungen verfasst. Es haben sich auch punktuell andere Akteur_innen (wie z.B. der Verein der Drehbuchautor_innen (Sinema Yazarları Derneği)), die Architekt_innenkammer (Mimarlar Odası), das Labor für öffentliche Kunst (Kamusal Sanat Laboratuvarı), die Stadtbewegung der Solidargemeinschaft (İMECE-Toplumun Şehir Hareketi) an den Aufrufen und Statements beteiligt. Diese Zusammenarbeit führte nie zu der Bildung einer Plattform. Trotzdem hat das Varieté – besonders bei den Aktionen in der Yeşilçam Sokak – nicht nur eine wegweisende sondern auch

hiptir.[6] Varyete eylemin altyapısını bir araya getirir (film gösterimleri için elektrik, perde vb. sağlamak gibi), bunun dışında eylemler katılımcılıktan ziyade birlikte üretmeye dayanır. Yani, kim ne yaparsa eylem o olur. Bu örgütleme tarzının Sitüasyonist Enternasyonel'in "inşa edilmiş/oluşturulmuş durum" nosyonuna yaklaştığını söyleyebiliriz. Kavram "[b]irleştirici bir çevrenin ortaklaşa örgütlenişi tarafından bilinçli ve somut bir biçimde oluşturulmuş bir yaşam anı, bir olaylar oyunu" olarak tanımlanır ve duruma "maruz" kalanların izleyiciden, katılımcıya oradan da yaşayana dönüşmesi amaçlanır (Situationist International, 1981: 45). Bunun için Sitüasyonistler karşılaşmaları yaratacak alanları açacak örgütleyiciler (hatta yönetmenler) haline gelirler. Varyete de benzer şekilde eylemlerin formunu belirler, altyapıyı hazırlar ve eyleyicilerin arasına karışır. Bu bakımdan, Varyete aslında Sitüasyonist yönetmenden ziyade bir teknisyendir. Bunun yanısıra ve belki de daha önemlisi, Varyete insanların arzularını müştereklеştirir, başka bir deyişle, özel bireysel görünen arzuları örgütler. Ya da Deleuze ve Guattari'nin sözleriyle arzuyu özgürleştirir: arzuyu özel fantezilerin kördüğümünden çıkartarak, toplumsal bedende kesintiye uğramadan kolektif olarak ifade edileceği bir şekilde harekete geçirir (1995: 63). Bu arzunun harekete geçirildiği bedene kamu, ortaya çıkardığı geçici zaman-mekân-beden müştereklеşmesine de kamusallık diyeceğiz.

Bu noktada öncelikle eylemlerin çağrı metinlerinden ve basın açıklamalarından yola çıkarak

6. Belki de isminden kaynaklı olarak (alışılagelmiş şekilde platform, girişim, dernek vb. bir yapıya işaret etmemesi, "dokunma", "hayır" diyerek karşı çıktığı meseleyi merkeze almaması) Varyete'nin ne / kim olduğu konusunu oldukça muğlak bırakır. Bu nedenle mücadelenin klasik sol muhalefetle özdeşleştirilmediğini ve bu durumun hareketin anonimleşerek, farklı kesimler tarafından sahiplenilmesini ve kitleselleşmesini sağladığını söylemek mümkün.

organisatorische Funktion.[7] Das Varieté sorgt für die Infrastruktur der Aktion (wie z.B. Strom für die Filmvorführungen, Leinwand etc.). Die Aktionen gehen weit über die reine Teilnahme hinaus und basieren darauf, gemeinsam zu produzieren. Wenn also jemand etwas macht, wird das zur Aktion. Diese Form der Organisierung lässt sich mit dem Begriff der „konstruierten Situation“ aus der Situationistischen Internationalen[8] umschreiben. „Konstruierte Situation“ meint den, „Durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung und des Miteinanderspielens von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens“,[9] dass jene, die dieser Situation „ausgesetzt“ sind, sich von Zuschauenden, in Teilnehmende und dann in Lebendige verwandeln. Also geraten Situationist_innen in die Rolle der Organisierenden (oder gar zur Methode an sich), um Begegnungsräume zu schaffen. Ähnlich bestimmt das Varieté die Aktionsformen, bereitet die Infrastruktur vor und mischt sich unter die Handelnden. In dieser Hinsicht ist das Varieté mehr als nur Situationistische Leiterin, sondern auch Technikerin. Vielleicht noch wichtiger ist, dass das Varieté die Bedürfnisse der Menschen vergemeinschaftet. Mit

---

7. Vielleicht ist es auf den Namen zurückzuführen (weist keine Struktur in gewohnter Form wie etwa eine Plattform, Initiative, Verein usw. auf, stellt nicht das Thema ins Zentrum, wogegen es sich mit Ausdrücken wie „Nicht anfassen!“ und „Nein!“ wehrt), dass das Varieté die Identität der Teilnehmenden geheim hält. Aus diesem Grund kann dieser Kampf nicht mit der klassischen Linken Opposition gleichgesetzt werden. Diese Haltung führt dazu, dass die Bewegung anonym bleibt und somit von Anderen angeeignet wird und wächst.

8. Anm. d. Übers.: Linksgerichtete Gruppe von europäischen Künstler_innen und Intellektuellen (1957-1972); vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Situationistische_Internationale (17.06.2015).

9. http://www.si-revue.de/definitionen (17.06.2015).

“kamu” kavramının nasıl tanımlandığına bakalım. Bu metinlerde Sosyal Güvenlik Kurumu mülkiyetindeki Sinema'nın aslında kullanıcılara ait olduğu vurgusu ön plana çıkarken, kamunun devlet erkini değil, bizzat mekânın kullanıcılarını imleyen bir kavram olduğu vurgulanarak, bu mekân üzerindeki her türlü tasarruf hakkının ve inisiyatifinin kullanıcılarda olduğu sık sık tekrarlanır.[7] “Kamu biziz!” ifadesi kendisini eylemde gerçekleştirir; yani kamu olan kolektif eylem içerisinde belirir. Kamuyu harekete geçiren nedenler öncelikle, Henri Lefebvre’in (1991) terimleriyle ifade edecek olursak, kullanıcıların somut mekânın kullanımı üzerinden yarattıkları temsili mekân kurgularının tehdit altında olmasıdır. “Çocukken seyredilen ilk film”, “sinema salonundaki ilk öpüşme”, “Emek fuayesinde kurulan hayaller”, “Film Festivali günleri ve geceleri” ve “12 Eylül darbesinden sonra kutlanan ilk 1 Mayıs buluşması” sıklıkla dile getirilen bireysel anlatılardır. Bu tekil anlatılar, kullanıcıların somut mekânla ilk elden kurdukları bedensel ve duygulanımsal deneyimlerinden oluşan bir direniş dili yaratır. Fakat bu perspektif nostaljik, romantik ve muhafazakâr bir geçmişe işaret etmek yerine bugünkü mücadeleyi anlamlı ve mümkün kılan bir “şimdiki zaman”

---

7. Örneğin: “Bir kez daha tekrar ediyoruz, haksız ve hukuksuz bir şekilde sermayeye devredilen Emek Sineması ve Serkildoryan binası Sosyal Güvenlik Kurumu’na, yani kamuya, yani bizlere aittir! Bu alan üzerindeki her türlü kullanım hakkı kamunundur ve kolektiftir. Bu nedenle nazarımızda meşru ve esas olan devlet kurumlarının ve şirketlerin çıkarları değil, kamunun yararı ve kararıdır.” “24 Aralık eylemi basın açıklaması metni“ http://emeksinemasi.blogspot.de/2011/12/24-aralk-eylemi-basn-acklamas-metni.html (17.06.2015).

anderen Worten: Es rekonfiguriert Bedürfnisse, die individuell und privat erscheinen. Oder – wie bereits Deleuze und Guattari formulierten – das Varieté emanzipiert die Bedürfnisse: Das Bedürfnis wird aus der Klemme der privaten Fantasien befreit und im Gesellschaftskörper in Bewegung gesetzt, wo es sich ununterbrochen kollektiv ausdrückt (1995:63).[10] Wir definieren „Gemeinschaft" als den Körper, der das Bedürfnis in Bewegung bringt, und die vorübergehende Vergemeinschaftung von Zeit/Raum/Körper nennen wir „Öffentlichkeit".

An dieser Stelle wollen wir uns ansehen, wie der Begriff „Gemeinschaft" in den Aktionsaufrufen und Pressemitteilungen definiert wird. Die Texte stellen zuerst in den Vordergrund, dass das Kino im Besitz der Sozialversicherungsanstalt ist und eigentlich den Nutzer_innen gehört. Es wird betont, dass „Gemeinschaft" nicht die Staatsmacht ist, sondern ein Konzept, das auf die Nutzer_innen ausgerichtet ist. Es wird auch mehrmals betont, dass jegliche Besitz- und Initiativrechte den Nutzer_innen zustehen. Der Ausruf „Wir sind die Öffentlichkeit!"[11] („Kamu Biziz!") realisiert sich in der Tat, d.h. also das Öffentliche wird in den kollektiven Aktionen bestimmt. Was Öffentlichkeit in erster Linie bewegt, können wir mit den

10. Anm. d. Übers.: Übersetzung aus dem Türkischen. Originaltext lag nicht vor.

11. Zum Beispiel: „Wir wiederholen noch einmal: Das Emek-Kino und das Serkildoryan-Gebäude, die auf ungerechte und rechtswidrige Weise an das Kapital abgegeben wurden, gehören der Sozialversicherungsanstalt, also uns! Alles, was sich in diesem Bereich befindet, obliegt dem Nutzungsrecht der Gemeinschaft und ist kollektiv. Daher sind in unseren Augen das Legitime und Wesentliche der Nutzen und das Interesse der Gemeinschaft und nicht die Profite der Staatsinstitutionen und Unternehmen." Pressemitteilung zur Aktion am 24. Dezember: http://emeksinemasi.blogspot.com/2011/12/24-aralk-eylemi-basn-acklamas-metni.html (17.06.2015).

kipi taşır.[8] Böylece kamu, eylemde kurulan ve kendisini bireysel deneyimleri ve arzuları müşterekleştirerek tanımlayan kolektif bir özne olarak ortaya çıkar.

Bu öznenin kurduğu ve kurulduğu mekân olan Emek Sineması'nın "eşiği", daracık Yeşilçam Sokak, öncelikle film endüstrisi için taşıdığı simgesel önem nedeniyle de toplumsal önemi olan sokaktır. Sinemaya açılan, sinemanın açıldığı bu küçük sokaktaki eylemler uzun bir süre hemen yanı başında yükselen Demirören AVM'nin inşaatının gölgesinde daha sonra alışveriş merkezinin ışıkları altında ve her daim Emek Sineması'nın kapalı kapıları önünde gerçekleşir. Sokağa yığılan yüzlerce insan Emek'ten Demirören'e gerilen iple kurulan sinema perdesinde film izlerken, Sinema kapısının önüne kurulan konser sahnesi önünde dans ederken ya da forum çadırında konuşurken gelip geçilen sıradan sokağı yeniden biçimlendirir. Tahrir momentini takiben küresel ölçekte ortaya çıkan protesto döngüsünü tartıştığı "Bodies in Alliance and the Politics of the Street" (2011) makalesinde Judith Butler bu eylemlerde beden ve fiziki mekân arasındaki ilişkisellik üzerinde durur. Arendt'in eylem teorisinden yola çıkan Butler, Arendt'e kamusallığın eylemden önce var olmadığı, ancak kolektif eylemle kurulduğu konusunda katılır; fakat bu eylem teorisinin bedeni ve mekânın maddiliğini görmezden geldiğini belirtir. Butler'a göre mekân her zaman kolektif eylemi mümkün kılan maddi bir dayanak olarak gö-

8. Örneğin "Fakat bizler, İstiklal Caddesi'nde heyula gibi yükselen Demirören AVM'nin devasa gölgesiyle bile yok edemeyeceği hafızamızda hâlâ Saray Sineması'nı taşıyoruz, unutmuyoruz! Emek Sineması'nda seyrettiğimiz ilk film kadar 1987'de yine burada gerçekleştirilen 1 Mayıs kutlamasını da hatırlıyoruz. Hatırladığımız için bugüne sahip çıkıyoruz." "17 Nisan'da Emek Sineması'nı geri alıyoruz!" http://emeksinemasi.blogspot.de/2011/04/17-nisanda-emek-sinemasn-geri-alyoruz.html (17.06.2015).

Worten von Henri Lefebvre (1991) formulieren. Die Nutzer_innen kreieren durch Nutzung des konkreten Raumes einen repräsentativen Raum, dessen Ordnung bedroht ist. „Der erste Film, den man als Kind sah", „Der erste Kuss im Kinosaal", „Träumen im Foyer des Emek-Kinos", „Filmfestivaltage und -nächte" und „die erste Zusammenkunft zum 1.Mai, die nach dem Putsch am 12. September, gefeiert wurde" sind die am häufigsten erwähnten Erfahrungen. Diese einzelnen Erzählungen ergeben eine Widerstandssprache, die aus den direkten körperlichen und affektiven Erfahrungen der Nutzer_innen mit dem konkreten Raum entsteht. Aber diese Perspektive will kein Hinweis für eine nostalgische, romantische und konservative Vergangenheit kommunizieren, sondern birgt das Paradigma der Gegenwart, welches den Widerstand mit Bedeutung versieht und überhaupt erst möglich macht.[12] Somit tritt Gemeinschaft als ein kollektives Subjekt in Erscheinung, das sich in der Aktion konstruiert und sich über die Vergemeinschaftung der individuellen Erfahrungen und Bedürfnisse definiert.

Der Ort, der von diesem Subjekt gemacht und wo es gleichzeitig konstruiert wird, ist das Emek-Kino, das sich an der „Schwelle" zur schmalen Yeşilçam Sokak befindet. Diese Straße ist in erster Linie von symbolischer Bedeutung für die Filmindustrie. Damit kommt ihr auch eine gesellschaftliche Bedeutung zu. Die Proteste, die

12. Zum Beispiel: „Aber wir tragen in unserem Gedächtnis immer noch die Erinnerung an das Saray-Kino. Wir vergessen es noch nicht einmal im Schatten des sich auf der İstiklal Caddesi wie ein Schreckensgespenst auftürmenden Demirören Mall. Wir erinnern uns an den ersten Film, den wir im Emek-Kino gesehen haben und auch an das Fest am 1. Mai 1987. Weil wir uns erinnern, erheben wir heute Anspruch darauf. Am 17. April holen wir uns das Emek-Kino zurück!" http://emeksinemasi.blogspot.com/2011/04/17-nisanda-emek-sinemasn-geri-alyoruz.html (17.06.2015).

rülür, ancak mekânın da kolektif eylem vasıtasıyla bir araya getirildiğini ve üretildiğini de unutmamamız gerekir: "Kamusal toplanma ve kamusal ifadeleri mümkün kılan maddi koşulların varlığı konusunda ısrarcı olduğumuz kadar, toplanma ve konuşmanın kamusal mekânın maddiliğini nasıl yeniden şekillendirdiğini ve maddi ortamın kamusal niteliğini nasıl ürettiğini ya da yeniden ürettiğini de sormalıyız" (2011). Benzer doğrultuda, Yeşilçam Sokak sadece eylemi mümkün kılan fiziki bir destek değil, eylemle kurulan, eyleyen bedenlerle birlikte kamusallaşan bir alandır. Peki nasıl bir kamusallık inşasından bahsediyoruz?

İlk bakışta kendini kamu olarak tanımlayan, Butler'ın ifadesiyle ittifak halinde olan bu bedenlerin meselesi Emek Sineması'nı yıkımına karşı çıkmaktır. "Emek Bizim İstanbul Bizim! Yıktırmıyoruz!" sloganı tam da böylesi kesin bir "hayır"ın ifadesidir. Ancak, eylemlerin biçimi ister konser, ister forum, ister film gösterimi ya da sadece sokakta olmak şeklinde olsun, tepkisel "hayır"ı olumlayıcı ve kurucu bir deneyime çevirir. Eylemlerde mesele artık yıktırmamak değil, Sinema'yı geri almaktır. Meral Özbek'i takip ederek kamusallığı

> "[…] özyönetimi hedefleyen ve karşılıklılığı mümkün kılan eşit katılım ve özgür söylemin alanı" olarak tanımlarsak kamusal alan "sadece egemen devlet baskısına değil, aynı zamanda kaçınılmaz olarak sermaye egemenliğine ve kar mantığına karşı da kurulmak durumundadır" (2004: 34).

Yeşilçam'da benzer saiklerle siyasi iktidarın kararına ve sermayenin kâr mantığına karşı bir araya gelir eylemciler ve sokağı başka türlü bir toplumsallığın alanına dönüştürürler. Dört bir yanı pankartlar ("Doğrudan Demokrasi Pek Yakında Sinemalarda", "Emek Bizim İstanbul Bizim"), duvar yazıları ("Yıkıl Karşımızdan Demirören",

sich dem Kino eröffnen und denen sich das Kino öffnet, finden in dieser kleinen Straße statt, lange Zeit im Schatten der Baustelle der Demirören Mall und später unter ihrem Neonlicht. Jedes Mal sind aber die Türen des Emek-Kinos zu. Dieser gewöhnlichen Straße wird eine neue Form gegeben, während sich hunderte Menschen auf der Straße tummeln, und Filme auf der Leinwand anschauen, die an einem Seil vom Emek-Kino zum Demirören Mall aufgespannt ist, während Menschen vor der Bühne vor der Tür des Kinos tanzen, oder während im Forumzelt geredet wird. Vom Tahrir-Moment ausgehend diskutiert Judith Butler in „Bodies in Alliance and the Politics of the Street" (2011) die weltweiten Proteste und die Relationalität bei Aktionen zwischen Körper und physischem Raum. Butler beruft sich auf Arendts Handlungstheorie und stimmt Arendt zu, dass vor der Aktion keine Öffentlichkeit besteht, da sie nur durch kollektive Aktion konstruiert wird. Aber Butler weist dabei darauf hin, dass die Handlungstheorie den Körper und die Materialität von Raum ignoriert. Laut Butler ist Raum immer eine materielle Unterstützung, die die kollektive Aktion ermöglicht, aber wir sollten dabei nicht vergessen, dass der Raum auch durch kollektive Aktion konzipiert und hergestellt wird: „Wir müssen nicht nur insistieren, dass es materielle Voraussetzungen für öffentliche Versammlungen und Reden gibt, wir müssen auch die Frage stellen, wie diese Versammlungen und Reden die Materialität des öffentlichen Raums umgestalten, wie sie den öffentlichen Charakter dieser materiellen Umgebung hervorbringen und reproduzieren"[13] (2011). In ähnlicher Weise ist die Yeşilçam Sokak nicht nur die materielle Unterstützung für die Ermöglichung der Aktion,

13. Anm. d. Übers.: Deutsche Version (nicht deckungsgleich): http://www.zeitschrift-luxemburg.de/lux/wp-content/uploads/2009/09/LUX_1104_komp.pdf (17.06.2015).

"Emek Sermayeyle Uzlaşmayacak") ve şablonlarla ("2 Mayıs 2010. Emek Sineması Hâlâ Burada. Yıkmak İstiyorlar, Yıktırmıyoruz") kaplanmış, Mobese kameraları tahrip edilmişken sloganlarla çınlayan ya da sessiz sedasız bir film izlenirken, alkış ve çığlıklarla Sinema'nın tabelası üzerine çöreklenmiş reklam tabelası indirilirken, sokak geri alınmış gibidir. Buna rağmen, sokağı işgal ederek açan, özgürleştiren, kamusallaştıran bu eylemler sadece bir ele geçirme, arındırma mantığı taşımaz. Sermaye mantığına karşı başka değerlerin üretildiği dayanışmacı, paylaşımcı, üretici toplumsal ilişkiler üzerinden yeni bir kamusallık tahayyülünün nüvelerini buluruz bu eylemlerde.

Ama daha önemlisi eylemde vücuda gelen kamusallık sadece eşit katılım ve özgür söylemi mümkün kılan bir deneyim olarak tanımlanamaz. Burada ortaya çıkan, bir arada eyleyen bedenlerin ortak bir mekânı, farklı toplumsallıkları yaratma kapasitelerindeki artıştır. Böylesi bir kamusallık tanımı elbette klasik kamusal alan tartışmalarında -Habermas'tan Arendt'e – serimlenen kurgudan oldukça farklıdır. Duygulanımsal kamusallık olarak nitelendirebileceğimiz bu kolektif deneyim, bedenden bedene intikal eden, bedenler arasında bir anlam yaratma süreci olarak anlaşılabilir. Sokağı pankartlarla donatırken, Demirören AVM'nin kepenkleri inerken, ayazda battaniyeler altında Ekümenopolis filminin sokak galasında "rantsal dönüşüme" karşı slogan atarken, bir şarkıyı ya da marşı hep beraber söylerken sokak müşterek bir mekân haline gelir. Bu nedenle, Emek Sineması mücadelesi siyasallığını salt eylemlerin içeriği (siyasal iktidar ve sermayenin kamusal mekânlara el koymasına karşı çıkma) nedeniyle kazanmaz. Duygulanımsal kamusallık deneyimi, bedenlerin politik imkânlarını, yani dönüşüm potansiyelini ortaya çıkararak bedenlerin dönüşümü yoluyla eylemlerin sürmesini sağlar; böylece eylemlere temel gücünü verir.

sondern wird zusammen mit den durch die Aktion konstruierten, handelnden Körpern zu einem öffentlichen Bereich.

Welche Art von Öffentlichkeitskonstruktion meinen wir überhaupt?

Das Ziel dieser „Körperallianzen" („bodies in alliance"; Butler), die sich in erster Linie als Öffentlichkeit definieren, ist den Abriss des Emek-Kinos zu verhindern. Der Slogan „Das Emek ist unser, Istanbul ist unser! Wir lassen den Abriss nicht zu!" ist Ausdruck dieses entschlossenen „Nein!". Jedoch formulieren die Aktionsformen wie Konzerte, Foren, Filmvorführungen, oder einfach nur auf der Straße zu sein dieses reaktive „Nein!" in eine affirmative und konstruktive Erfahrung um. Bei den Aktionen ist nun nicht allein der Abriss das Thema, sondern auch die Wiederaneignung des Kinos. Wenn wir Öffentlichkeit Meral Özbek folgend definieren als „[…] Feld, das selbstverwaltet ist, Gegenseitigkeit ermöglicht sowie gleichberechtigte Teilnahme und Redefreiheit", dann wird der öffentliche Raum „nicht nur gegen die vorherrschende staatliche Repression, sondern unweigerlich auch gegen die Herrschaft des Kapitals und der Profitgier hergestellt" (2004:34). Auch in der Yeşilçam Sokak kommen die Aktivist_innen mit ähnlichen Motiven gegen die politisch Herrschenden und die Profitgier des Kapitals zusammen und gestalten die Straße in eine andere Art von Community um. Die Straße ist von allen Seiten zu-plakatiert („Direkte Demokratie – demnächst im Kino!", „Das Emek ist unser, Istanbul ist unser!"), mit Graffitis besprüht („Geh mir aus den Augen Demirören; stürze vor mir ein, Demirören!", „Das Emek macht keinen Kompromiss mit dem Kapital!") und mit Stencils versehen („2. Mai 2010. Das Emek-Kino ist immer noch hier. Sie wollen es abreißen, wir lassen das nicht zu."). Wenn in der Yeşilçam Sokak die

Elbette ki bu eylemlerin Guy Debord'un tanımladığı şekliyle gösteriye dönüşme riski taşıdığı notunu da düşmeliyiz. Stephen Duncombe *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy* (2007) kitabında muhafazakar/sağ siyasetin insanların duygu, arzu ve fantezilerine seslenmeyi başardığı ölçüde kitlesel bir politik seferberlik oluşturduğunu, aydınlanma mantığı içerisinde eylemeye devam eden solun ise yaratıcılık ve hayal gücünün mobilize edici gücünden bîhaber olduğunu söyler. Duncombe'a göre solun yapması gereken, meta gösterisinden ve popüler kültürden teknikler ödünç alması ve böylece kitlelerin ruhuna seslenen arzu dolu yeni, katılımcı, şeffaf, açık uçlu bir "etik bir gösteri" yaratmayı hedeflemektir. Fakat bu haliyle, Duncombe'un "karşı gösterisi"yle Debord'un gösterisi arasında incecik bir çizgi vardır. Estetik politik eylemin sermayenin değer pratiklerinden farklı özgürleştirici müşterek değerler, arzular, duygulanımlar üretme potansiyeli bu incecik çizgi üzerinde salınır.

Şüphesiz Emek eylemleri de benzer bir risk taşımaktadır. Lauren Berlant'ın belirttiği gibi normatif kamusal alan, insanların sürekli müzakere altında olan ortak varoluşlarına bağlandıkları duygulanımsal bir dünyadır. Bu dünyada siyaset, ideoloji ya da siyasadan ziyade birlikte siyasal hissetmenin ortak duygulanımına dayanır; kitlesel dinleyicilere hâlihazırda duygulanımsal bir ortamı paylaştıklarını, burada ve şu anda mevcut olan daha mahrem daha güvenli ve daha iyi bir dünyayı deneyimlemekte olduğunu tasdik ettirir (2011: 224-5). Elbette ki Emek eylemleri Berlant'ın "bedenin derinliklerine işlenen politik duyguların neoliberal orkestrasyonu"na (2011: 262) dayanan kamusal alanına karşıt bir kamu ve kamusallık deneyimi ortaya koymakta. Fakat bu deneyimin kendisinin bir amaç haline gelmesi, siyasalın bedensel, duyusal ve duygulanımsal olduğu kadar uzun erimli ve stratejik bir düşünce olduğunu gözden kaçırma tehlikesini taşır. Bu

Slogans erhallen, die MOBESE-Überwachungskameras zerstört werden oder während leise und friedlich ein Film geschaut wird, mit Beifall und Zurufen das Reklameschild, das über das Schild des Kinos ragt, abgenommen wird, dann scheint die Straße wieder angeeignet. Dennoch folgen die Straßenbesetzungsaktionen, die öffnen, emanzipieren und vergemeinschaften, nicht der Logik einer Eroberung oder Beseitigung des Raumes. Wir finden in diesen Aktionen den Nukleus einer Vorstellung von einer neuen Öffentlichkeit, ermöglicht durch die Herstellung anderer Werte über solidarische, partizipative und produktive gesellschaftliche Beziehungen – entgegen der Logik des Kapitals.

Noch wichtiger bei der Aktion ist die Öffentlichkeit des Körpers. Diese Beziehung kann nicht einfach beschrieben werden als Erfahrung, die gleichberechtigte Teilnahme und Redefreiheit ermöglicht. Was hier zum Vorschein kommt, ist der Anstieg der Kapazitäten miteinander handelnder Körper zur Herstellung eines gemeinsamen Raumes und verschiedener Gemeinschaften. [„Communities" ist noch schwammiger. Bezeichnet oft diskriminierender Weise, ethnische Gruppen. (Anm. d. Red.)] Solch eine Auffassung von Öffentlichkeit gleicht gewiss nicht dem in den klassischen Diskussionen – von Habermas bis Arendt – dargestellten Aufbau von öffentlicher Sphäre. Diese kollektive Erfahrung, die wir als „affektive Öffentlichkeit" bezeichnen, kann als Prozess der Bedeutungsstiftung zwischen den Körpern verstanden werden. Die Straße wird zu einem gemeinschaftlichen Raum, wenn sie voll-plakatiert wird, wenn Menschen im Frost in Decken eingehüllt auf der Straßengala von „Ekümenopolis: Stadt ohne Grenzen" Slogans gegen die „Umwandlung in Kapitalertrag" skandieren, während die Rollläden des Demirören Mall heruntergehen, wenn gemeinsam ein Lied oder ein Marsch gesungen wird. Daher ist der Emek-Ki-

nedenle Emek mücadelesi eylemlerini idealize etmeden, fakat Butler'ın dediği gibi (2011) "idealize edilen anlara dair şüpheci olmak için pek çok nedenimizin olduğunu, ama idealleştirmeye karşı da tamamen ihtiyatlı yaklaşan her türlü analize karşı da tedbirli olmak için nedenlerin de bulunduğunu" aklımızda tutarak, bu tür eylemlere, imkânlarını ve olanaklarını olduğu kadar sınırlılıklarını ve ikilemlerini de hesaba katarak yaklaşmayı önemli buluyoruz.

Bitirirken

Gerald Raunig'e göre (2002) alternatif küreselleşme hareketleri bağlamında ortaya çıkan sanatsal-politik pratikler, sanat ve aktivizm arasındaki ikiliği aşarak "ne sanat alanının, ne de dar anlamıyla politik alanın parçası olan yeni bir çapraz hareketler bölgesi" yaratırlar. Bu yazıda tekil bir örnek üzerinden tartışmaya açtığımız estetik-politik eylemler tam da böylesi çapraz hareketler alanı açmaya yeltenirler. Diğer taraftan bugün artık şenlik, provokasyon, skandal, şok, aşırılık ve sınır aşımı gibi kavramların kültür ya da yaratıcı endüstrilerinin taleplerinin arasında yer aldığını biliyoruz. Bu durumun çağdaş sanatın ürettiği estetik deneyimi olduğu kadar toplumsal muhalefetin direniş estetiğini de etkilediği bir gerçek. 1996 yılında Jean Baudrillard'ın "Sanat Komplosu" başlıklı makalesinde çağdaş sanata yönelttiği "günümüzde reklamlara damgasını vuran mizah, ironi ve göz boyayan eleştiriler sanat dünyasını istila etmiştir" (2006: 28) eleştirisi toplumsal muhalefetin ürettiği dile de yönlendirilebilir. Estetik-politik eylem kendiliğinden özgürleştirici değildir, fakat hem sanat alanını hem de siyaset alanını çaprazlayarak özgürleştirme potansiyeli taşır. Bunun en açık kanıtı her iki alanın da çağdaş tartışmalarının benzer pratikler üzerine yoğunlaşmasında görülebilir. Estetik-politik eylemler tam da bu zeminde, bedenlerin eylem sırasında birlikte ürettikleri duygulanımsal bilgide hayat bulur,

no-Widerstand nicht allein aufgrund der Aktionsinhalte politisch (diese richten sich gegen die Aneignung von öffentlichem Raum durch Politik und Kapital). Das Erfahren der affektiven Öffentlichkeit bringt die politischen Möglichkeiten hervor – also das Transformationspotenzial – und sorgt durch Transformation der Körper für die Kontinuität der Aktionen; dies verleiht den Aktionen ihre grundlegende Kraft.

Hierbei sollte erwähnt sein, dass diese Aktionen natürlich Gefahr laufen, laut Guy Debord, ein „Spektakel“ zu werden. In seinem Buch „Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy“ (2007) behauptet Stephen Duncombe, die konservative Politik habe es geschafft, die Gefühle, Bedürfnisse und Fantasien der Menschen aufzugreifen und damit Massen zu mobilisieren, während die Linke immer noch unter der Aufklärungslogik handelt und nichts von der Mobilisierungskraft von Kreativität und Imagination weiß.[14] Laut Duncombe sollte sich die Linke Techniken der Metashow und der Popkultur aneignen und somit darauf abzielen ein, der Seele der Massen entsprechendes, „ethisches Spektakel“ herzustellen, was leidenschaftlich, neu, partizipativ, transparent und mit offenem Ende ist. Die Linie zwischen Duncombes „Gegenspektakel“ und Debord's „Spektakel“ ist schmal. Das Potenzial der ästhetisch-politischen Aktion, emanzipatorische gemeinschaftliche Werte, Bedürfnisse und Zuneigung (*affection*) herzustellen, die anders funktionieren als die Verwertungspraxen des Kapitals, wandert auf dieser schmalen Linie.

Zweifelslos tragen auch die Emek-Aktionen solch ein Risiko. Laut Lauren Berlant ist der normative öffentliche Raum eine affektive Welt, in

14. Anm. d. Übers.: Originalquelle lag nicht vor; vgl.: http://www.stephenduncombe.com/wp-content/uploads/2012/12/Dream_final.pdf (17.06.2015).

tanımları, kimlikleri, sınırları aşar. Yeni beden-zaman-mekân müştereklikleri kurarak hayal gücünü serbest bırakır. Hayal gücünün herkese ait bir politik meleke olduğunu ortaya koyabilmek için bu tartışma sürdürülmeye değer. Bu tartışma, her şeyden önce çağdaş sanat pratiklerinin geleceği belirleyecek sorulara, özgün cevaplar verebilme umudunu barındırıyor.

Begüm Özden Fırat - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde öğretim üyesidir. Kent, görsel kültür ve toplumsal hareketler alanlarında çalışmaktadır.

Ezgi Bakçay - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim görevlisidir. Küratör ve sanat kuramcısı olarak çalışmaktadır.

Quellen / Kaynakça

Autonome A.F.R.I.K.A. Gruppe, Blisset, L. ve Brünzels, S. (1997) Handbuch Der Komunikationsguerilla, Hamburg: Verlag Libertäre, Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Strasse.

Berlant, L. (2011) Cruel Optimism, Duke University Press.

Bischop, C. (2007) “Antagonizma ve İlişkisel Estetik”, Tan, P. ve Boynik, S. (der.) Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 31-53.

Baudrillard, J. (2006) Sanatın Komplosu, Elçin Gen-Işık Ergüden (çev.), İstanbul: İletişim.

Bora, T. (2010) “Muhalefet, Protesto, Gösteri, Gösteriş”, Sol, Sinizm, Pragmatizm içinde, İstanbul: Birikim Yayınları, 111-120.

Bourriaud, N. (2005) İlişkisel Estetik, Saadet Özen (çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

Buck-Morss S. (2004) Rüya Alemi ve Felaket, Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis.

Butler, J. (2011) “Bodies in Alliance and the Politics of the Street”, http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/ (23.06.2012).

der sich die Menschen an ihre Koexistenz binden, die sie immerzu verhandeln. In dieser Welt ist – neben Politik und Ideologie – das Empfinden einer politischen Gemeinsamkeit an die gemeinsamen Affektivitäten gebunden; diese Welt bestätigt dem Massenpublikum, dass es eine affektive Umgebung teilt und eine im Hier und Jetzt verfügbare, noch vertraulichere, noch sicherere und noch bessere Welt ausprobiert (2011:224-5).[15] Natürlich schaffen die Emek-Aktionen eine Gemeinschafts- und Öffentlichkeitserfahrung, die sich gegen den öffentlichen Raum widersetzt, der laut Berlant auf „den tief im Körper eingebetteten politischen Gefühlen der neoliberalen Orchestrierung" aufbaut (2011:262).[16] Wird aber diese Erfahrung selbst zum Ziel, wird übersehen, dass das Politische nicht nur eine körperliche, sinnliche und affektive, sondern auch andauernde und strategische Haltung ist. Wir möchten die Emek-Proteste nicht idealisieren. Laut Butler (2011) „gibt es viele Gründe, Verdacht gegen idealisierte Momente zu hegen, aber es gibt genauso viele Gründe, bedächtig mit einer Analyse umzugehen, die der Idealisierung verhalten gegenüber steht". Wir finden es wichtig, sich im Umgang mit solchen Aktionen bewusst zu sein, dass sie bei all ihren Möglichkeiten und Chancen auch Grenzen und Widersprüche haben.

Zum Schluss

Laut Gerald Raunig (2002) überwinden künstlerisch-politische Praxen im Rahmen von alternativen Globalisierungsbewegungen den Widerspruch von Kunst und Aktivismus und erzeugen ein „neue[s] transversale[s] Terrain, das weder Teil des Kunstfelds noch des politischen Felds

15. https://180mctheoryintopractice.files.wordpress.com/2015/01/berlant-2011-cruel-optimism.pdf, 17.06.2015.

16. Ebd.

Day, G., Edwards, S., ve Mabb, D. (2010) "'What Keeps Mankind Alive?': The Eleventh International Istanbul Biennial. Once More on Aesthetics and Politics", Historical Materialism, 18 (4), 135-17.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (1995) "Capitalism: A Very Special Delirium", Lothringer, S. (der.) Chaosophy içinde, New York: Semiotexte.

Dery, M. (2007) Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs, http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html (23.06.2012)

Direnistanbul Koordinasyonu (2009) "IMF, Dünya Bankası, Bienal ve Zaaaaaart! Hamlesi" Mesele Kitap Dergisi, s. 34.

Direnistanbul Kültür Komiserliği (2009) "Direnal-İstanbul Direniş Günleri Kavramsal Çerçevesi: İNSAN NE-SİZ YAŞAYAMAZ?", http://direnisAtanbul.wordpress.com/2009/09/04/direnal-istanbul-direnis-gunleri-kavramsal/ (23. 06. 2012).

Duncombe, S. (2007) Dream: Re-imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy, New York and London: The New Press.

Eagleton, T. (2003) Estetiğin İdeolojisi, Ankara: Doruk Yayınları.

Evans, K. (2003) "It's Got to Be Silver or Pink: On the Road with Tactical Frivolity" Notes From Nowhere (der.) We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism içinde, London: Verso, 290–296.

Evren, S. (2010) "Halil Atındere ile Fikirler Suça Dönüşünce Sergisi Üzerine Konuşma" Fikirler Suça Dönüşünce Sergisi Kataloğu içinde, İstanbul: Art-İst, 12-23

Evren, S. (2009a) "Ne Seninle Ne Sensiz: Ortodoks Sol İle Güncel Sanat Alemi Arasındaki Çatışmaların Türkiye'de Siyaset-Sanat İlişkileri Üzerindeki Etkisi Ve 11. İstanbul Bienali" "İnsan Neyle Yaşar?" Metinler içinde, İKSV, İstanbul, 353-364.

Felshin, N. der. (1994) But Is It Art? The Spirit of Art as Activism, Washington: Bay.

Fırat, B.Ö ve Kuryel, A. der (2011) Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities, Thamyris/Intersecting, Amsterdam ve New York.

im engeren Sinn ist“.[17] In diesem Text haben wir an einem einzelnen Beispiel die Diskussion über ästhetisch-politische Aktionen eröffnet, die versuchen genau solch einen transversalen Raum zugänglich zu machen. Andererseits wissen wir heute auch, dass Festivals, Provokationen, Skandale, Schocks, Exzesse und Grenzenlosigkeit längst auch Teil der Forderungen der Kultur- und Kreativindustrie geworden sind. Es ist eine Tatsache, dass sowohl die ästhetische Erfahrung, die von der zeitgenössischen Kunst produziert wird, als auch die Widerstandsästhetik der gesellschaftlichen Opposition dadurch beeinflusst werden. In dem Essay „The Conspiracy of Art“ von 1996, richtet Jean Baudrillard seine Kritik an die zeitgenössische Kunst: „Der Humor, die Ironie und die schöntuerischen Kritiken, die die heutige Werbung bestimmen, haben auch die Kunstwelt überfallen[18] (2006:28). Diese Kritik richtet sich auch an die Sprache, die von der gesellschaftlichen Opposition erzeugt wird. Die ästhetisch-politischen Aktionen sind nicht aus sich selbst heraus emanzipatorisch, doch sie bergen durchaus ein Emanzipationspotenzial, durch die Transversalität von Kunst und Politik. Ein eindeutiger Beweis dafür ist, dass sich die zeitgenössischen Debatten beider Bereiche um ähnliche Praxen drehen. Die ästhetisch-politischen Aktionen werden lebendig und überwinden Zuschreibungen, Identitäten und Grenzen eben auf der Grundlage des affektiven Wissens, welches durch die Körper in Aktion entsteht.

Sie bilden neue Körper-Zeit-Raum-Vergemeinschaftungen und lassen der Vorstellungskraft freien Lauf. Es lohnt sich, diese Debatte weiterhin zu führen, um zu zeigen, dass die Vorstellungskraft

17. http://eipcp.net/transversal/0902/raunig/tu/ (17.06.2015).

18. Anm. d. Übers.: Originalversion lag nicht vor. Übersetzung aus dem Türkischen.

Free Association (2005) “Event Horizon”, <http://freelyassociating.org/event-horizon/> (23. 06. 2012).

Gambetti, Z. (2007) “Marx ve Arendt: Emek, İş, Eylem Üzerinden Üç Siyaset Biçimi” Birikim, s. 217, 46-54.

Garcia, D. and Lovink, G. (1997) The ABC of Tactical Media, http://subsol.c2.hu/subsol_2/contributors2/garcia-lovinktext.html (23.06.2012).

Harutyunyan A., Özgün, A., ve Goodfield, E. (2011), “Event and Counter-Event: The Political Economy of the Istanbul Biennial and Its Excesses”, Rethinking Marxism 23 (4), 478-495.

Kanngieser, A. (2011) “Breaking out of the Specialist ‘Ghetto’: Performative Encounters as Participatory Praxis in Radical Politics”, Fırat, B.Ö. ve Kuryel, A. (der.) Cultural Activism: Practices, Dilemmas, and Possibilities içinde, Amsterdam ve New York: Rodopi, 115-136.

Katsiaficas, G. (1989) What Is the Eros Effect? www.eroseffect.com/articles/eroseffectpaper.PDF (23.06.2012)

Kocagöz, U. (2010) “İçeriği Aşan Biçim: Ankara Direnişi”, Birikim, s. 251-252, 94-97.

Komunikationsguerilla, Hamburg: Verlag Libertäre, Verlag der Buchläden Schwarze

Kosova, E. (2007) “Dışarı Çıkma Cesareti” Tan, P. ve Boynik, S. (der.) Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 79-82.

Lasn, K. (2000) Culture Jam, New York: Harper.

Lacy, S. (1995) Mapping the Terrain: New Genre Public Art, Washington: Bay Press, Seattle.

Lefebvre, H. (1991) The Production of Space, Nicholson-Smith, D. (çev), Oxford: Basil Blackwell.

Lemoine, S. ve Ouardi, S. (2010) Artivisme: Art, Action Politique Et Résistances Culturelles, Paris: Éditions Alternatives.

Marcuse, H. (1969) “Baskıcı Hoşgörü” Görünmeyen Diktatör, Akerson, T. (çev.), İstanbul: Ararat Yayınları.

Mujeres Creando (2005) “Disobedience is Happiness: The Art of Mujeres Creando” Notes from Now-

eine Fähigkeit ist, die alle Menschen haben. Diese Diskussion birgt vor allem die Hoffnung, dass die Praxen zeitgenössischer Kunst auch konkrete Antworten auf Fragen haben, die die Zukunft bestimmen werden.

Aus dem Türkischen von: Nadiye Ünsal

Begüm Özden Fırat ist Dozentin an der Fakultät für Soziologie der Mimar Sinan Universität der schönen Künste. Ihre Arbeitsbereiche sind Urbanistik, visuelle Kultur und gesellschaftliche Bewegungen.

Ezgi Bakçay ist Dozentin an der Fakultät für bildende Künste der Marmara Universität. Sie arbeitet als Kuratorin und Kunsttheoretikerin.

here (der.) We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism içinde, London: Verso, 2003.

Özbek, M. (2004) "Kamusal Alanın Sınırları", Özbek, M. (der.) Kamusal Alan içinde, İstanbul: Hil Yayınları, 19-89.

Rancière, J. (2006) "Problems and Transformations in Critical Art", Claire Bishop (der.), Participation içinde, Cambridge MA/London: MIT Press and Whitechapel, 83-93.

Rancière, J. (2007) "Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme", Tan, P. ve Boynik, S. (der.) Olasılıklar, Duruşlar, Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları içinde, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 129-138.

Raunig, G. (2002) "A War-Machine against the Empire. On the precarious nomadism of the PublixTheatreCaravan" http://www.republicart.net/disc/hybridresistance/raunig01_en.htm (23.06.2012).

Raunig, G. (2007) Art and Revolution: Transversal Activism, Monsters and Machines, New York: Semiotext(e).

Sholette, G. ve Thompson, N. (2004) The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life, Massachusetts: MIT Press.

Shukaitis, S. (2009) Imaginal Machines: Autonomy & Self-Organization in the Revolutions of Everyday Life, London: Minor Compositions.

Situationist International (1981 [1958] "Definitions" Knabb, K. (der) Situationst International Anthology içinde, California: Bureau of Public Secrets, 45–46.

Steyerl, H. (2002) "Protestonun Eklemlenmesi" http://eipcp.net/transversal/0303/steyerl/tu (23. 06. 2012).

Trapese Collective (2007) Do It Yourself: A Handbook for Changing Our World, London: Pluto.

Vaneigem, R. (1998) Gençler için Hayat Bilgisi El Kitabı, Çakıroğlu, A. ve Ergüden, I. (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Migrantisches Wissen und widerständische Praktiken vor und während des NSU-Prozesses

NSU davası öncesi ve sırasında göçmen bilgisi ve direnişçi pratikler

Ayşe Güleç

Im Zuge des NSU-Prozesses seit Mai 2013 wurde durch die Aussagen öffentlich, dass die Überlebenden der Bombenanschläge, wie auch die Familienangehörigen der Mordopfer - ein gemeinsames migrantisches Wissen teilten: in ihren Aussagen als Betroffene[1] im Prozess berichteten viele von ihnen, dass sie unmittelbar nach den Bombenanschlägen und nach den Mordtaten, den Ermittlungsbeamten gegenüber, die Vermutung geäußert hatten, dass die Täter_innen in rassistischen, neo-nazistischen Kreisen zu suchen seien. Die ermittelnden Behörden ignorierten nicht nur dieses Wissen, sondern setzten manche der Betroffenen sogar wegen ihrer Analyse unter Druck. Bis zur Selbstenttarnung des NSU-Trios im November 2012 ermittelten die Beamten über 10 Jahre weiter im familiären Umfeld der Betroffenen – und zwar ausschließlich, einseitig und mit rassistischen Methoden und Annahmen.

1. Die Bezeichnung „Betroffene“ nutze ich in Abgrenzung zu Opfer, da der Opferposition häufig Schwäche, Ohnmacht und keine eigene Sprecherposition zugesprochen wird. Formal juristisch ist die Position des „Opfers“ als Gegenüber zur Position des „Angeklagten“ notwendig für eine Anklage.

2013 yılından bu yana devam eden NSU[1] davasında verilen ifadeler, bombalı saldırılar sonrasında hayatta kalanların da, cinayet mağdurlarının ailelerinin de ortak bir göçmen bilgisini paylaştıklarını ortaya çıkardı: Mağdurlar[2] çoğu davada verdikleri ifadelerde, suçluların ırkçı ve Neo-Nazi çevrelerde aranması gerektiğine yönelik tahminlerini bombalı saldırıların ve cinayet eylemlerinin hemen sonrasında soruşturma memurlarına belirtmiş olduklarından söz etmişlerdi. Soruşturma memurları, bu bilgiyi görmezden gelmelerinin de ötesinde, mağdurlardan bazılarını tahlillerinden dolayı baskı altına aldılar. NSU üçlüsünün 2012 yılı Kasım ayında kendiliğinden deşifre olmalarının ardından, polisin ve soruşturma dairesinin bu cinayetleri 2012'ye kadar 10 yıl boyunca mağ-

1. NSU Nationalsozialistischer Untergrund (Nasyonel sosyalist yeraltı mafyası) adındaki terör örgütünün kısaltmasıdır.

2. Mağdur tabirini kurbandan ayırt etmek amacıyla kullanıyorum, çünkü kurban pozisyonu sıklıkla zayıflık, acizlik ve kendi konuşmacı pozisyonuna sahip olmamakla tanımlanıyor. “Kurban“ pozisyonu, resmi hukukta “sanık“ pozisyonunun karşıtı olarak iddianamelerde gereklidir.

Durch diese Ermittlungsarbeit wurden die Opfer zu Täter_innen gemacht, mit der Folge, dass die Betroffenen nicht nur kriminalisiert wurden, sondern damit auch innerhalb ihrer Communities isoliert wurden. Die Presse folgte unkritisch der Logik der damaligen Ermittlungsbehörden und schlug mit den Begriffen, wie „Dönermorde", „Drogenmorde", „kriminelle Milieumorde" in die gleiche rassistische Kerbe hinein.

Im laufenden NSU-Prozess haben die Überlebenden der Bombenanschläge und die Angehörigen der Opfer der Mordserie schnell die Grenzen des Prozesses erkannt. Sie wissen, dass im Prozess nicht über den NSU in seiner ganzen komplexen Dimension verhandelt wird und die Rolle des Verfassungsschutzes als Teil dieses Komplexes ausgespart wird. Und stattdessen wird die Narration von Taten eines NSU-Trios mit einigen wenigen Helfer_innen aufrechterhalten.[2]

Dennoch ist das Sprechen vor dem Gericht für die Betroffenen ein wichtiger Akt, da sie nach Jahren der Opferposition nun den Angeklagten gegenüber treten können. Durch diesen Akt verlassen sie die Rolle des Opfers: sie werden zu Handlungstragenden, die in der Funktion als Nebenkläger_innen im Prozessgeschehen aktiv wurden und um Aufklärung ringen. Viele der Nebenkläger_innen nutzten dabei visuelle Praktiken und/oder Sprechakte, um sich und ihren Erfahrungen, in dem durch Rituale und Routinen bestimmten Verfahren, mehr Raum zu verschaffen.

Genau diese widerständigen Praktiken und Sprechakte, wie das Tragen von Bildcollagen und die Formen der Ansprache und des Spre-

2. Obwohl sich durch Zeugenaussagen im Prozess ein breites Unterstützungsnetzwerk abbildet. Vorsichtigen Einschätzungen nach gehören etwa 200 Personen zu dem NSU-Komplex.

durların yakınları ve çevresini sadece tek taraflı olarak, ırkçı yöntem ve ithamlarla soruşturdukları ortaya çıktı. Bu soruşturma çalışması ile kurbanlar suçluya yani faile dönüştürülmüştü, bunun sonucu da mağdurlar sadece suçlu muamelesi görmekle kalmayıp kendi toplulukları tarafından da dışlanmış oldu. Basın o zamanki soruşturma memurlarının zihniyetinin peşinden eleştirmeksizin giderek "Döner Cinayetleri", "Uyuşturucu Cinayetleri" "Kriminal Çevre Cinayetleri" gibi tabirlerle aynı ırkçı ifadelere sahip çıktı. Bombalı saldırılardan sağ kalanlar ve cinayet serisinin kurbanlarının yakınları, halen sürmekte olan NSU davasının sınırlarının hemen farkına vardılar. NSU'nun tüm kompleks boyutu içerisinde dava konusu edilmeyeceğini ve Anayasayı Koruma Dairesi'nin bu kompleksin parçası olarak rolünün ihmal edileceğini biliyorlardı. Ve bunun yerine az sayıda yardımcıya sahip bir NSU üçlüsü tarafından işlenen suçlara yönelik anlatıda ısrar edildi.[3]

Yine de mahkeme önünde konuşmak mağdurlar için önemli bir eylem, çünkü yıllarca kurban pozisyonunda olmalarının ardından artık sanıkların karşısına çıkabiliyorlar. Bu eylem sayesinde kurban rolünü geride bırakıyorlar: Müdahil davacı fonksiyonuyla dava sürecinde aktif hale gelen ve olayların aydınlatılması için mücadele eden etken öznelere dönüşüyorlar. Müdahil davacılardan birçoğu bu esnada görsel pratikler veya sözel eylemlerden yararlanarak, ritüeller ve rutinlerin belirlediği duruşmada kendilerine ve bakış açılarına daha geniş bir alan sağlıyorlar.

Beni ilgilendiren tam da mahkeme salonu ve dışarısındaki bu direnişçi pratikler ve konuşma eylemleri, örneğin fotoğraf kolajlarının taşınması ve mağdurların hitap ve konuşma şekilleri. Bu

3. Davadaki tanık ifadelerinin geniş bir destekçi ağı portresi çizmesine rağmen. Ölçülü tahminlere göre yaklaşık 200 kişi NSU kompleksine dahil.

chens der Betroffenen, im, wie auch außerhalb des Gerichtsaales, interessieren mich. Mit diesen Praktiken erweitern sich die Betroffenen einen Raum, um jenseits der zugeschriebenen Rolle eine Positionen anzunehmen: nicht nur die des Opfers, sondern als handelnde Subjekte, die um die vollständige Aufklärung des NSU-Komplexes kämpfen.

Für diese Auseinandersetzung verwende ich Bildmaterial, wie Stills aus dem dokumentarischen Film des Trauerzugrs „Kein 10. Opfer", Pressebilder, Bilder aus privaten Archiven, eigene Beobachtungen, sowie Protokolle des „NSU-Watch" - eine Initiative, die den Prozess protokolliert und diese Protokolle auch in türkischer Sprache kontinuierlich veröffentlicht.

Das migrantische Wissen der Bildtragenden

Nach dem Mord an dem Kasseler Halit Yozgat - dem 9. Opfer der Mordserie des NSU - am 6. April 2006 organisierten einige der betroffenen Familienangehörigen, zunächst in Kassel und wenig später in Dortmund, einen Trauerzug unter dem gemeinsamen Motto „Kein 10.Opfer". Diese Trauerzüge fanden zu einem Zeitpunkt statt, als noch alle Ermittlungsbehörden einseitig die Familien und Betroffenen verdächtigten.

Auf den Bildern aus dokumentarischem Filmmaterial[3] tragen die Betroffenen und Teilnehmende am Trauerzug ein Banner mit der Aufschrift «Kein 10. Opfer». An der Demonstration in Kassel nahmen über 4000 Personen teil. Die Route führte vom Internetcafé des Ermordeten Halit Yozgats, in der Holländischen Straße, durch die Innenstadt bis zum Kasseler Rathaus. Von der

3. Sefa Defterli aus Kassel filmte den Trauerzug in Kassel.

pratiklerle birlikte mağdurlar onlara yüklenen rollerin dışında bir pozisyon alabilmek için kendilerine alan açtılar. Sadece kurban değil, NSU kompleksinin tamamen aydınlığa kavuşturulması için harekete geçen özneler olarak.

Konuyu araştırırken matem yürüyüşünün belgesel filmi “Kein 10. Opfer“den (10. Kurban Olmasın) kareler, basın fotoğrafları, kişisel arşivlerden fotoğraflar, şahsi gözlemlerim ve “NSU-Watch“ın (dava tutanaklarını tutan ve bunları Türkçe olarak da sürekli şekilde yayınlayan bir inisiyatif) tutanaklarından yararlandım.

Resimleri taşıyanların göçmen bilgisi

NSU cinayet serisinin 9. kurbanı olan Kassel'li Halit Yozgat'ın 6 Nisan 2006'da öldürülmesinin ardından, mağdurun ailesinden kimi kişiler önce Kassel'de ve bunun kısa süre sonrasında da Dortmund'da “10. Kurban Olmasın” ortak sloganı altında bir matem yürüyüşü düzenlediler. Bu yürüyüşler, henüz tüm soruşturma memurlarının aileler ve yakınlarından tek taraflı şekilde şüphelendikleri dönemde gerçekleşti.

Belgesel film görüntülerindeki fotoğraflarda[4] matem yürüyüşündeki mağdurlar ve katılımcılar, üzerinde “10. Kurban Olmasın” yazan bir pankart taşıyorlardı. Kassel'deki gösteri yürüyüşüne 4.000'den fazla kişi katıldı. Yürüyüş rotası, öldürülen Halit Yozgat'ın Holländische Straße'deki internet kafesinden şehrin içlerine ve oradan Kassel belediye binasına uzanıyordu. Eleştirel, sol ve ırkçılık karşıtı kamuoyu bu gösterinin farkına ya az vardı ya da hiç varmadı. Gösteri böylece neredeyse sadece bir göçmen meselesi olarak kaldı. Bu kamuya açık bildiri ile göçmen bilgisi açık şekilde sokağa taşındı. Kassel ve Dortmund'daki göste-

4. Kassel´den Sefa Defterli, Kassel'deki matem yürüyüşünü görüntüledi.

kritischen, linken und antirassistischen Öffentlichkeit wurde diese Demonstration kaum bis gar nicht wahrgenommen. So blieb sie eine fast migrantische Angelegenheit. Mit dieser öffentlichen Kundgebung wurde das migrantische Wissen öffentlich auf die Straße getragen. Auf den Videoaufnahmen von der Demonstration in Kassel und Dortmund sind neben dem Banner «Kein 10. Opfer» Plakate mit der Forderung nach der Aufklärung der «rassistischen Morde» sichtbar[4] (und ein Jahr später wurde die zehnte Person umgebracht). In den Redebeiträgen der Demonstration «Kein 10. Opfer» in Kassel wurde gefordert, das Morden zu beenden und die Täter_innen zu nennen. Die Redebeiträge wurden übersetzt und die Transparente waren in deutscher Sprache geschrieben. Die Transparente, Plakate und die Redebeiträge wurden an den deutschen Staat und die politisch Verantwortlichen adressiert.

An der Spitze des Demonstrationszuges trugen damals die Angehörige der Opfer großformatige Bilder. Es sind Porträts der damals noch neun Opfer. Getragene Bilder erinnern uns – so Tom Holert[5] – an das Tragen von Heiligenbildern bei Prozessionen, oder an das Tragen von religiösen und politischen Märtyrerbildnissen. Wichtiger aber erscheint mir in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass hier eher die Verbundenheit zwischen den Bildtragenden und der abgebildeten Person im Bild gezeigt wird. Getragene Bilder von Personen haben immer eine besondere Wirkung. Mir fallen Bilder von kurdischen, argentinischen, chilenischen oder mexikanischen Frauen ein, die die Porträts ihrer verschleppten und ver-

4. Link zum Film: http://www.nsu-watch.info/2014/01/kein-10-opfer-kurzfilm-ueber-die-schweigemaersche-in-kassel-und-dortmund-im-maijuni-2006/ (17.06.2015).

5. Tom Holert, Regieren im Bildraum, Berlin: b_books/Polypen, 2008.

rilerin video kayıtlarında "10. Kurban Olmasın" pankartının yanında üzerinde "ırkçı cinayetler"in[5] aydınlatılması talebinin bulunduğu posterler de görülüyordu (ve bunun bir yıl sonrasında onuncu kişi de öldürüldü.) Kassel'de gerçekleştirilen "10. Kurban Olmasın" gösterisinde yapılan konuşmalarda cinayetlerin sonlanması ve faillerin açığa çıkartılması talep edildi. Konuşmalar tercüme edildi ve pankartlar Almanca idi. Pankartlar, posterler ve konuşmalarda Alman hükümeti ve politik sorumlulara işaret edildi.

Gösteri yürüyüşünün ön sırasındaki kurban yakınları büyük formatlı fotoğraflar taşıyorlardı. Bunlar o zamanlar sayıları henüz dokuz olan kurbanların portreleriydi. Taşınan bu portreler (Tom Holert'in belirttiğine göre[6]) dini alaylarda taşınan aziz resimlerini ya da dini veya politik şehitlerin portrelerini hatırlatıyordu. Ama bana bu bağlamda daha önemli görünen, burada daha ziyade fotoğrafı taşıyan ile fotoğrafta görünen kişi arasındaki bağlılığın gösterilmesiydi. Kişilerin portrelerinin taşınmasının her zaman özel bir etkisi vardır. Aklıma, kaçırılan ve ortadan kaybolan kızlarının, oğullarının veya eşlerinin portrelerini halkın yüzüne doğru tutan ve onlara işaret eden Kürt, Arjantinli, Şilili ya da Meksikalı kadınlar geliyor.

Bu fotoğraflara bakarken, onları taşıyan ve üzerlerindeki kişi arasındaki bağı düşünüyorum. Taşıyanlar bu fotoğraflarla argümanda bulunuyorlar ve belki de ya da kesinlikle onların etkisine ve gücüne inanıyorlar. Kurbanların yakınları ve matem yürüyüşü "10. Kurban Olmasın"ın diğer katılımcıları, fotoğrafları önlerinde taşıyorlar; öldürülenlerin ardında olduklarını ve böylece onların sorum-

5. Filmin linki: http://www.nsu-watch.info/2014/01/kein-10-opfer-kurzfilm-ueber-die-schweigemaersche-in-kassel-und-dortmund-im-maijuni-2006/ (17.06.2015).

6. Tom Holert, Regieren im Bildraum, Berlin: b_books/Polypen, 2008.

schwundenen Töchter, Söhne, oder Partner der Öffentlichkeit (vor)halten und zeigen.

Beim Betrachten solcher Bilder denke ich über die Verbindung zwischen Bildtragenden und der Person im Bild nach. Die Tragenden argumentieren mit den Bildern, und vielleicht, oder sicherlich glauben sie an deren Wirkung und Macht. Die Angehörigen der Opfer und die übrigen Teilnehmer_innen des Trauerzuges «Kein 10. Opfer» tragen die Bilder vor sich her, sie zeigen, dass sie hinter den Ermordeten stehen und somit für sie einstehen. Das Tragen der Porträts am eigenen Körper, auf Brusthöhe und nah am eigenen Herzen, wird zu einer dichten Körperlichkeit. Das Halten und Tragen der Bilder am eigenen Körper[6] steht noch für etwas anderes: Durch das getragene Bild werden die Tragenden auch zu Handelnden und somit zu Handlungsträger_innen.

Visuelle Argumente - visuelle Widerstände

Die Wohnung, in der Halit geboren wurde, befindet sich in der Holländischen Straße direkt über dem Internetcafé. In diesem Haus wurde er geboren, da wurde er ermordet. Im Februar 2012 wurden die betroffenen Familienangehörigen von Bundeskanzlerin Angela Merkel bei einer offiziellen Veranstaltung zum Gedenken an die Opfer des NSU-Terrors empfangen. Damals forderte İsmail Yozgat, wie alle anderen Betroffenen, die lückenlose Aufklärung der Morde und äußerte zum ersten Mal den Wunsch nach der Umbenennung der Holländischen Straße in Halitstraße.

Seitdem verleiht er seiner Forderung Nachdruck, und zwar mit einem Bildplakat. Bei dem Emp-

6. Hingegen werden bei Demonstrationen die Porträts von politischen Führern in der Regel – entfernt vom eigenen Körper – hochgehalten.

luluğunu üstlendiklerini ima ediyorlar. Portrelerin kendi bedenlerinin üzerinde, göğüs hizasında ve kalplerinin yakınında taşınması yoğun bir bedenselliğe dönüşüyor. Fotoğrafların kendi bedenlerinin önünde tutulması ve taşınmasının[7] bir anlamı daha var: Taşıyıcı, taşıdığı resim aracılığıyla harekete geçiyor ve bunun sonucunda etken özneye dönüşüyor.





Trauerzug kein 10.Opfer / 10. Kurban Olmasın Matem Yürüyüşü

Görsel argümanlar – görsel direnişler

Halit'in doğduğu ev Holländische Straße'de, internet kafenin hemen üstünde bulunuyor. Bu binada doğdu ve yine orada öldürüldü. Şubat

7. Buna karşın, politik liderlerin portreleri gösterilerde kişilerin kendi bedenlerinden uzakta havaya kaldırılır.

fang, zu dem Bundespräsident Gauck, am 17. Februar 2013 alle Betroffenen einlud, trug İsmail Yozgat zum ersten Mal dieses Bildplakat, mit der Forderung nach der Straßenumbenennung. Seither ist er bei allen öffentlichen Auftritten mit dieser Bildercollage aktiv: bei Empfängen, wie auch bei den jährlichen Gedenkveranstaltungen in Kassel für Halit am 6. April.

Am 1. Oktober 2013 - dem 41. Verhandlungstag im NSU-Prozess - wird İsmail Yozgat als Zeuge über den Mord an seinen Sohn Halit vernommen. Er fand seinen Sohn, Halit Yozgat, am 6. April 2006 mit zwei Kopfschüssen schwer verletzt hinter dem Tresen liegend. Wenige Minuten später starb Halit Yozgat in den Armen seines Vaters. Wie später ermittelt wurde, befand sich zur Tatzeit der Mitarbeiter des hessischen Landesamtes für Verfassungsschutz, Andreas Temme im Laden. Er ist ein so genannter «Quellenführer», und stand mit V-Männern für den Bereich Islamismus und für Rechtsextremismus in Verbindung. Als Halit Yozgat zwischen 17 Uhr 01 und 17 Uhr 03 erschossen wurde, loggte sich dieser Verfassungsschutzmitarbeiter – um genau 17 Uhr 01 – aus der Kontaktbörse iLove aus. Er legte das Geld auf den Tresen und verließ den Laden, während Halit Yozgat bereits schwer verletzt hinter dem Tresen auf dem Boden lag.

An diesem Verhandlungstag wird İsmail Yozgat das Bildplakat dabei haben, um es im Gerichtsaal, sichtbar für die Angeklagten- und für die Richterbank, an den Zeugentisch[7] zu hängen und den Fragen des Richters zu antworten. Mit diesem Bildplakat greift er visuell in den Gerichtsraum

2012’de Almanya Başbakanı Angela Merkel NSU terörü kurbanlarını anmak için düzenlenen resmi bir etkinlikte mağdurun aile yakınlarını karşıladı. İsmail Yozgat orada tüm diğer mağdurlar gibi cinayetlerin eksiksiz şekilde aydınlatılmasını talep ederek, Holländische Straße’nin isminin Halitstraße olarak değiştirilmesi dileğini ilk kez dile getirdi.



Gedenkveranstaltung in Kassel am 6. April / Kassel’de 6 Nisan’da düzenlenen anma etkinliği

O zamandan bu yana bu talebinde ısrar ediyor ve hatta bunu üzerinde fotoğraf bulunan bir posterle yapıyor. Almanya Cumhurbaşkanı Gauck’un 17 Şubat 2013’te tüm mağdurları davet ettiği resepsiyonda İsmail Yozgat ilk kez sokağın isminin değiştirilmesi talebinin bulunduğu posteri taşıdı. O günden beri kamuoyunun karşısına her çıktığında bu fotoğraf kolajıyla faaliyete geçiyor: Resepsi-

7. Unter dem Suchbegriff „İsmail Yozgat im Gericht“ sind diese Fotoaufnahmen leicht im Internet zu finden. Siehe zum Beispiel http://www.dw.de/image/0,,17604678_303,00.jpg (17.06.2015).

ein und verändert das Szenario zum Ort des Einforderns und Protestes.

Das Bildplakat besteht in der oberen Hälfte aus dem Porträt von Halit als lachender Junge im Alter von etwa zehn Jahren. Der zweite, untere Teil des Bildplakates besteht aus seiner Forderung nach der Umbenennung: Holländische Straße ist mit einem roten Strich durchgestrichen. Darunter steht «Halitstraße oder ich will meinen Sohn zurück».[8]

Wenn İsmail Yozgat dieses Bildplakat trägt, dann situiert er sich in diesem Moment als Vater, dessen Kind ermordet wurde. Gleichzeitig sind einige Brüche und Paradoxien eingebaut: Die Unmöglichkeit spielt in diesem Bild eine zentrale Rolle – unmöglich ist es, dass er seinen Sohn zurückbekommt. Ist die Forderung nach der Straßenumbenennung ebenso unmöglich? Oder: Liegt es nicht eher im Bereich des Möglichen, den Namen der Holländischen Straße zu verändern, als ihm den ermordeten Sohn lebendig zurückzugeben?

Während „Halitstraße oder ich will meinen Sohn zurück“ als Plakat und zugleich wie ein Zeichen des Protestes sichtbar im Gerichtsaal stand, begann der Richter routinemäßig mit der Zeugenvernehmung und fragte İsmail Yozgat nach der Wohnanschrift. Der antwortete, er wolle seine Anschrift in diesem Rahmen nicht öffentlich machen. Zudem habe sich die Anschrift nicht geändert, die Anschrift liege ja ohnehin dem Gericht vor. Diese Verweigerung hängt mit dem Wissen zusammen, dass im Gerichtsaal, wie auch auf der Zuschauertribüne, Neo-Nazis anwesend sind.

8. Wie bei der Demo «Kein 10. Opfer» ist auch hier der Text in deutscher Sprache gehalten und wird an politisch Verantwortliche adressiert.

yonlarda da, Kassel'de Halit'i anmak için 6 Nisan'da düzenlenen senelik anma törenlerinde de.

1 Ekim 2013'te, NSU davasının 41. duruşma gününde İsmail Yozgat, oğlu Halit'in cinayetinin tanığı olarak sorgulandı. İsmail Yozgat, Oğlu Halit Yozgat'ı 6 Nisan 2006'da kafasına sıkılan iki kurşunla ağır yaralanmış şekilde tezgahın arkasında yatarken bulmuştu. Birkaç dakika sonrasında Halit Yozgat babasının kollarında can verdi. Daha sonra ortaya çıkarıldığı üzere, Hessen Eyaleti Anayasayı Koruma Dairesi çalışanı Andreas Temme olay sırasında dükkanda bulunuyordu. Temme “kaynak yöneticisi” denilen kişilerden ve İslamcılığın yanı sıra aşırı sağcılık alanlarındaki muhbirlerle bağlantıdaydı. Halit Yozgat 17:01 ve 17:03 saatleri arasında vurulduğu sırada, bu Anayasayı Koruma Dairesi çalışanı (tam olarak 17:01'de) arkadaş bulma sitesi iLove'da oturumunu kapatıyordu. Parayı tezgaha koyup dükkanı terketti. O esnada Halit Yozgat ağır yaralı şekilde tezgahın arkasında yerde yatıyordu.

İsmail Yozgat bu duruşma gününde posterini, mahkeme salonunda sanık ve hakim kürsüsündekilerin görebileceği şekilde tanık kürsüsüne[8] asmak üzere yanında taşıyacak ve hakimin sorularını öyle yanıtlayacaktı. Bu posterle birlikte mahkeme salonuna bir talep ve protesto mekanı olarak görsel müdahalede bulunarak senaryoyu bu düzeyde değişikliğe uğrattı.

Posterin üst yarısında Halit'in yaklaşık 10 yaşında gülen bir çocuk olarak portresi var. Alt yarısında ise Yozgat'ın sokak isminin değişmesine dair talebi var: Holländische Straße'nin üstü kırmızı bir

8. İnternette “İsmail Yozgat mahkemede“ yazarak bu fotoğraf kayıtlarını internette kolaylıkla bulmak mümkün. Örneğin bkz. http://www.dw.de/image/0,,17604678_303,00.jpg (17.06.2015).

Danach begann İsmail Yozgat seine anklagende Rede mit den Worten: „Wir befinden uns hier zwecks der Gerichtsverhandlung gegen die Angeklagten, die wegen des Todes unseres Sohnes, unserer Tochter, der Polizistin, die alle Märtyrer…“ An dieser Stelle, als İsmail Yozgat eine anklagende Rolle einnahm, wurde er sofort vom Richter Götzl maßregelnd unterbrochen. Er verweist İsmail Yozgat darauf hin, dass er als Zeuge da sei und deshalb über den Ablauf des Tages und zum Auffinden seines Sohnes berichten solle.

Worauf İsmail Yozgat „ich werde es erzählen“ sagte und sehr eindringlich berichtete, wie die Familie durch die Ermittlungsbeamten behandelt wurde und welchen Diffamierungen und Beschuldigungen sie lange Zeit ausgesetzt waren. Nach dieser genauen Beschreibung machte İsmail Yozgat eine kurze Pause und bat um Aufmerksamkeit für das Folgende:

> „…Wir wollen, dass die Justiz funktioniert und die Gerechtigkeit ihren Platz bekommt. Bis gestern habe der vollstes Vertrauen in die deutsche Justiz gehabt, aber bis zum heutigen Morgen habe er nicht geschlafen. Der Polizeibeamte Bi. habe Andreas Te. eingesperrt, dann sei ein Befehl von oben gekommen und dann hätten sie Te. freigelassen. Er habe vollsten Respekt für Götzl, aber da habe er nicht einschlafen können und sein Vertrauen sei gesunken. Aber sein Vertrauen dauere noch an…“

Erst im Anschluss daran beschrieb er seine Erlebnisse, als er gegen 17 Uhr im Internetcafé die Bluttropfen auf dem Tisch sah, dann seinen Sohn auffand und wie die Polizei und der Krankenwagen kamen.

Auf die wiederholte Frage des Richters, in welcher Lage er seinen Sohn aufgefunden habe, steht

çizgiyle çizilmiş. Altında "Halitstraße ya da oğlumu geri verin" yazıyor.[9]

İsmail Yozgat bu posteri taşırken kendisini oğlu öldürülen bir baba olarak konumlandırıyor. Aynı zamanda kimi kırılma ve zıtlıklar da buna ekleniyor: İmkansızlığın bu posterde merkezi bir rolü var. İmkansız olan oğlunu geri alması. Sokağın adının değiştirilmesine dair talebinin yerine getirilmesi de aynı şekilde imkansız mı? Ya da: Holländische Straße'nin isminin değiştirilmesi ona öldürülen oğlunun canlı olarak geri verilmesinden daha mı mümkün?

> „Halitstraße ya da oğlumu geri verin“ cümlesi, poster ve aynı zamanda bir protesto sembolü olarak mahkeme salonunda görünür şekilde dururken, hakim rutin tanık sorgusuna başladı ve İsmail Yozgat'a adresini sordu. Yozgat, adresini mahkeme salonunda açıkça söylemek istemediğini belirtti. Ayrıca adresi değişmemişti, zaten mahkemenin elinde vardı. Cevap vermeyi reddedişinin mahkeme salonunda ve izleyici locasında Neonazilerin bulunduğu bilgisiyle ilgisi vardı.

İsmail Yozgat bunun ardından suçlayıcı konuşmasına şu sözlerle başladı: "Burada sanıklara karşı açılan dava nedeniyle bulunuyoruz. Öldürülen oğlumuzun, kızımızın, polisin, tüm şehitlerin…" O noktada, İsmail Yozgat şuçlayıcı bir role büründüğünde Hakim Götzl sözünü hemen uyarı amacıyla kesti. Hakim, İsmail Yozgat'ın tanık olarak orada bulunduğuna ve bu yüzden günün akışını ve oğlunu nasıl bulduğunu anlatması gerektiğine dikkat çekti.

---

9. "10. Kurban Olmasın“ yürüyüşünde olduğu gibi burada da metin Almanca olarak okundu ve politik sorumlulara seslenildi.

İsmail Yozgat auf und legt sich im Gerichtsaal auf den Boden, um die Lage seines Sohnes zu demonstrieren. Im ohnehin sehr beengt wirkenden Gerichtssaal sitzen die Betroffenen, den Angeklagten sehr dicht gegenüber. Daher ist diese Form des Zeigens sehr bemerkenswert, da er damit die starren Regeln des Gerichts, nicht nur mit dem Bildplakat, seinem anklagenden Sprechen, sondern zusätzlich auch mit dieser Handlung bricht. Wenn er sich an das Gericht, bzw. an den Richter als Vertreter des Staates wendet, nutzt er höfliche, fast besänftigende Formulierungen, die immer mit widerständigen, kritischen Stellen bestückt werden.

Einige Monate später am 15.4.2014 – dem 106. Verhandlungstag – wird İsmail Yozgat selbst den Verfassungsschutz-Mitarbeiter Andreas Temme befragen, der sich genau zur Tatzeit im Internetcafé befand, dann vom Tatort verschwand und sich nicht bei der Polizei meldete. Der Verfassungsschützer Andreas Temme, kannte die Familie und das Internetcafé bereits, da er es, vor dem Mord an Halit Yozgat, bereits häufiger aufsuchte.

> „…Te. sagt, er habe gewusst, wie er sich an dem zugewiesenen PC ins Internet einloggt, und auch was er üblicherweise bezahlen musste. Yozgat sagt, wie im Film zu sehen, sei Te. aufgestanden und habe nach Halit gesucht. Te. sagt, als er in den vorderen Raum gekommen sei, habe er Halit nicht gesehen, er habe sich umgesehen und sei dann wieder nach hinten gegangen. Yozgat sagt, soweit sei er noch nicht. Er sagt, dass Te., als er aus dem Internetraum hinausging, eigentlich nach links hätte schauen müssen, weil Halit auf der linken Seite am Tisch hätte sitzen müssen. Te. sagt, er habe sich diese Frage in den letzten Jahren immer wieder gestellt, er habe Halit aber tatsächlich nicht gesehen. Yozgat sagt,

İsmail Yozgat bunun üzerine “anlatacağım” dedi ve soruşturma memurlarının aileye nasıl davrandıklarını, yetkililerin uzun süre boyunca kendilerine karşı nasıl iftira ve suçlamalarda bulunduklarını çok dokunaklı bir şekilde anlattı. İsmail Yozgat bu ayrıntılı tasvirin ardından kısa bir ara vererek şu sözlerinin dikkatle dinlenmesini rica etti: “Hukukun işlemesini ve adaletin yerini bulmasını istiyoruz.“

Düne kadar Alman hukukuna tamamen güveniyordu, ama bugün sabaha kadar uyuyamamıştı. Polis memuru Bi. Andreas Te.’yi hapse atmıştı, ama daha sonra yukarıdan gelen bir emirle Te. serbest bırakılmıştı. Götzl’e saygısı tamdı, ama o noktada uykusu kaçmış ve güveni azalmıştı. Ama hala güvenmeye devam ediyordu. Bunun ardından, saat 17:00’ye doğru internet kafede masanın üzerindeki kan damlalarını görüp ardından oğlunu bulduğunda yaşadıklarını ve polis ile ambulansın gelişini anlattı.

Hakimin oğlunu ne halde bulduğunu tekrar tekrar sorması üzerine İsmail Yozgat ayağa kalktı ve oğlunun bulunduğu durumu göstermek için mahkeme salonunda yere yattı. Mağdur, zaten çok dar görünen mahkeme salonunda sanıkların çok yakınında duruyordu. Gösterme eyleminin bu şekli bu nedenle çok dikkat çekici, çünkü mahkemenin katı kurallarını sadece posterle ve şuçlayıcı konuşmasıyla değil, ilaveten bu eylemle de sarsıyordu. Devletin temsilcisi olarak mahkemeye/hakime hitabı sırasında kullandığı kibar ve neredeyse yatıştırıcı ifadelerini, sürekli direnişçi ve eleştirel söylemlerle bir araya getirdi.

İsmail Yozgat birkaç ay sonra, 15.04.2014’te (106. duruşma gününde), tam olay esnasında internet kafede bulunan ve daha sonra ortadan kaybolarak polise haber vermeyen Andreas Temme’yi kendisi sorgulayacaktı. Anayasayı Koruma Dairesi çalışanı Andreas Temme, Halit Yozgat cinayetinden

wenn Te. auf die linke Seite gesehen hätte, hätte er Halit mit dem Gesicht zu Boden liegen sehen müssen. Yozgat: “Warum hast du nicht in die Richtung geschaut?” Te. antwortet, er könne heute nicht mehr sagen, wann er in welche Richtung geschaut habe, nach oben oder unten. Er wisse nur, dass er ihn nicht gesehen habe. Yozgat fragt, ob Te. nach Halit gesucht habe, als er die 50 Cent Gebühren zahlen wollte oder nach ihm, İsmail Yozgat. Er habe natürlich zuerst nach Yozgats Sohn gesucht, so Te., er habe natürlich nicht ahnen können, dass etwas derart Entsetzliches passiert war, dass er unter dem Tisch gesucht hätte. Yozgat sagt, zwischen dem Tisch und der Wand gebe es einen Abstand von 1 Meter, wenn Te. in diese Richtung geschaut hätte, hätte er Halit gesehen. Yozgat fragt Te., warum der so abweichende Antworten gebe. Te.: “Ich weiß, dass ich ihn nicht gesehen habe, und mehr kann ich dazu leider nicht sagen.” Yozgat sagt, Te. sei auf die Straße hinausgegangen, habe nach rechts und links geschaut und als er rein gekommen sei, hätte er auf die rechte Seite schauen müssen. Te. sagt, er habe sich so umgeschaut, wie er Halit erwartet hätte. Er wisse, dass er ihn nicht gesehen habe. Yozgat sagt, im Film sehe man, dass Te. nicht hinschaut. Der Film sei ja zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen worden, sagt Te. Yozgat sagt, um die 50 Cent zu zahlen, hätte Te. auf die rechte Seite schauen müssen, wo Halit am Boden lag. Yozgat fragt Te., ob der die Bluttropfen auf dem weißen, graufarbenen Tisch nicht gesehen habe. Te.: “Nein, das ist mir nicht aufgefallen.” … Und zuletzt, als Halit getötet wurde, sei Te. für zehn Minuten eingeloggt gewesen. Yozgat: “Wie kannst Du das vergessen? Ich sage es noch einmal: Ich glaube dir überhaupt nicht.” Te. sagt, dass

önce zaten sıklıkla internet kafeye uğruyor olduğundan aileyi ve internet kafeyi tanıyordu.

„…Te., kendisine tahsis edilen PC'den internete nasıl gireceğini de, normalde ne kadar ücret ödemesi gerektiğini de biliyor olduğunu söyledi. Yozgat, kamera kaydında görüldüğü gibi Te.'nin ayağa kalkıp Halit'i aramış olduğunu söyledi. Te., ön taraftaki odaya geldiğinde Halit'i görmemiş olduğunu, etrafına baktığını ve yine arka tarafa geçtiğini söyledi. Yozgat, daha oraya gelmediğini söyledi. Te.'nin internet odasından dışarı çıktığında aslında sola bakması gerektiğini, çünkü Halit'in sol tarafta masada oturuyor olması gerektiğini söyledi. Te., bunu kendisine son yıllarda sürekli sorduğunu, ama Halit'i gerçekten de görmediğini söyledi. Yozgat, Te. eğer sol tarafa baksaydı Halit'i yüzü yere bakar şekilde göreceğini söyledi. Yozgat: „Neden o yöne bakmadın?“ Te., ne zaman hangi yöne bakmış olduğunu, yukarı mı aşağı mı baktığını bugün artık hatırlamadığını söyledi. Sadece onu görmemiş olduğunu biliyordu. Yozgat, Te.'ye 50 sentlik ücreti ödemek istediğinde Halit'i veya kendisini, İsmail Yozgat'ı aramış mıydı diye sordu. Te., tabii ki öncelikle Yozgat'ın oğlunu aramış olduğunu söyledi. Onu masanın altında arayacak kadar korkunç bir olayın gerçekleşmiş olduğunu tabii ki tahmin edemeyeceğini söyledi. Yozgat masa ve duvar arasında bir metrelik bir mesafe olduğunu, Te.'nin o yöne baksaydı Halit'i göreceğini söyledi. Yozgat Te.'ye neden böyle kaçamak cevaplar verdiğini sordu. Te.: „Onu görmediğimi biliyorum ve maalesef bununla ilgili söyleyebileceğim daha fazla bir şey yok.“ Yozgat, Te.'nin sokağa çıktığını, sağa ve sola baktığını ve içeri girdiğinde sağa bakması gerektiğini söyledi. Te., Halit'i bekler şekilde etrafına bakmış olduğunu söyledi. Onu gör-

er mit einer Frau dort gewesen wäre, daran könne er sich überhaupt nicht erinnern. Und er sei jedenfalls nicht regelmäßig zwei Stunden dort gewesen. Danach, um 14.18 Uhr, wird der Zeuge Te. entlassen…“[9]

Seine Befragung wird er mit den Worten, in der direkten Ansprache: „Ich glaube dir überhaupt nicht”, beenden. Im Februar 2014 haben die Anwälte der Familie Yozgat die polizeilichen Abhörprotokolle, der Telefonate des Verfassungsschutzmitarbeiters Andreas Temme mit seinen Vorgesetzten und Kolleg_innen, aufarbeiten lassen. Deutlich wurde, dass bei der Transkription der Abhörprotokolle durch die Polizei wesentliche Stellen ausgelassen wurden. Das vollständige Material belegt, dass der Verfassungsschutz schon im Vorfeld ein Wissen über den geplanten Mord und die Mörder hatte.[10]

Wie Familie Yozgat traten auch die Betroffenen des Nagelbombenanschlags, ab dem 20. Januar 2015, als Zeug_innen und als Nebenkläger_innen auf. Wie bei den Überlebenden der Nagelbombe ist auch bei Ayşe Yozgat ein Drängen nach lückenloser Aufklärung deutlich zu vernehmen. Sie ist die erste Betroffene, die sich sogar direkt an die Hauptangeklagte Beate Zschäpe wendet:

„Mein Name ist Ayşe Yozgat, ich bin die Mutter von Halit Yozgat. Mein Appell richtet sich an Frau Zschäpe. Sie sind auch eine Dame. Ich spreche als Mutter, als eine Geschädigte, als Mutter von Halit Yozgat. Ich bitte Sie, dass Sie all diese Vorfälle aufklären. Weil sie eine Frau sind, denke ich, dass sich die Frauen gegenseitig

9. Ausschnitt aus dem NSU-Watch Protokoll verfolge http://www.nsu-watch.info/2014/04/protokoll-106-verhandlungstag-15-april-2014/ (17.06.2015).

10. http://www.welt.de/print/wams/article137697123/Der-NSU-Komplex.html (17.06.2015).

memiş olduğunu biliyordu. Yozgat kayıtta Te.’nin o yöne bakmamış olduğunun görüldüğünü söyledi. Te., görüntülerin başka bir anda kaydedilmiş olduğunu söyledi. Yozgat, Te.’nin 50 senti ödemek için sağ tarafa bakması gerektiğini ve Halit’in sağ tarafta yerde yatıyor olduğunu söyledi. Yozgat, Te.’ye beyaz ve gri renklerdeki masanın üzerindeki kan damlalarını görmedi mi diye sordu. Te.: „Hayır, dikkatimi çekmedi.“… Ve son olarak, Halit öldürüldüğünde Te. on dakikadır internetteydi. Yozgat: „Bunu nasıl unutabilirsin? Tekrarlıyorum: Sana kesinlikle inanmıyorum.“ Te. Bir kadın ile birlikte orada olduğunu, bunu kesinlikle hatırlamadığını söyledi. Ve her ihtimalde iki saat boyunca sürekli olarak orada değildi. Ardından, saat 14:18’de tanık Te. serbest bırakıldı…“[10]

İsmail Yozgat sorgusunu doğrudan bir hitapla “Sana kesinlikle inanmıyorum” diyerek bitirdi. 2014 şubat ayında Yozgat ailesinin avukatları Anayasayı Koruma Dairesi Çalışanı Andreas Temme’nin üstleri ve meslektaşlarıyla yaptığı telefon görüşmelerinin polis tarafından tutulan tutanaklarını incelediler. Telefon dinleme tutanaklarının deşifresi sırasında, polisin önemli miktarda kısmı atladığı belli oldu. Belgelerin eksiksiz hali, Anayasayı Koruma Dairesi’nin planlanan cinayet ve katiller hakkında önceden bilgisi olduğunun kanıtıydı.[11]

Yozgat ailesi gibi çivili bomba saldırısının mağdurları da, 20 Ocak 2015’ten itibaren tanıklar ve müdahil davacılar olarak mahkemeye geldiler. Olayların eksiksiz şekilde aydınlığa kavuşturul-

10. NSU-Watch tutanağından kesit. Tutanağın tamamı için bkz. http://www.nsu-watch.info/2014/04/protokoll-106-verhandlungstag-15-april-2014/ (17.06.2015).

11. http://www.welt.de/print/wams/article137697123/Der-NSU-Komplex.html (17.06.2015).

verstehen." Seit sieben Jahren schlafe sie jeweils nur zwei Stunden, so Ayşe Yozgat. Und weiter: "Ich habe immer gedacht, warum ist es geschehen. Jeder kann Straftaten begehen, aber ich bitte um Aufklärung. Ich fühle mich stark beeinträchtigt, befreien Sie mich von den Gefühlen. Ich bedanke mich. Denken Sie bitte an mich, wenn Sie sich ins Bett legen. Denken Sie daran, dass ich nicht schlafen kann. Ich danke ihnen allen."[11]

Ayşe Yozgats direkte Ansprache an die Hauptangeklagte zeigt, wie sehr die Betroffenen des NSU-Terrors um eine Aufklärung kämpften und dies weiter tun werden: sie nehmen Positionen ein, die zeigen, dass sie längst eine Entwicklung vom Opfer, zum Anklagenden und Aufklärenden, durchgemacht haben.

Deutlich wird auch, dass sobald die Betroffenen nicht in der Rolle des Opfers, sondern als Nebenkläger_innen das Wort ergreifen, werden sie marginalisiert. Nachdem XY als Nebenklägerin im Prozess über die mittelbaren Folge der Druckwelle der Nagelbombe – eine einmonatige Frühgeburt ihres Kindes – und die späteren nachfolgenden seelischen Auswirkung der Nagelbombe sprach, wurde von der Presse eine Debatte um die richtigen und nicht-richtigen Opfer ausgelöst.[12] In dieser, vor allem medialen, Diskussion werden wieder das Wissen und die Perspektive der Migrant_innen ignoriert bzw. ausgelassen. Nach zwei Jahren des Prozesses ist derzeit eine zunehmend gefühlsbetonte Hinwendung in der medialen Berichtserstattung, über die Haftbe-

11. NSU-Watch-Protokoll verfolge https://www.nsu-watch.info/2013/10/protokoll-42-verhandlungs-tag-2-oktober-2013/ (17.06.2015).

12.Siehe: http://keupstrasse-ist-ueberall.de/pressemitteilung-die-betroffenen-der-keupstrasse-ergreifen-das-wort-und-werden-erneut-verunglimpft/ (17.06.2015).

ması yönündeki ısrar, çivili bomba saldırısında hayatta kalanlarda olduğu gibi Ayşe Yozgat'ın sözlerinde de belli oluyordu. Hatta kendisi baş sanık Beate Zschäpe'ye doğrudan hitap eden ilk mağdurdu:

„Adım Ayşe Yozgat, Halit Yozgat'ın annesiyim. Bayan Zschäpe'ye sesleniyorum. Siz de bir kadınsınız. Bir anne olarak, zarar görmüş biri olarak, Halit Yozgat'ın annesi olarak konuşuyorum. Sizden ricam tüm bu olayları aydınlığa kavuşturmanız. Bir kadın olduğunuz için kadınların birbirlerini anlayacağını düşünüyorum." Yedi yıldan bu yana günde sadece 2 saat uyuduğunu söyleyen Yozgat sözlerine şöyle devam etti: „Sürekli bunun neden olduğunu düşündüm. Herkes suç işleyebilir ama olayların aydınlatılmasını rica ediyorum. Kendimi çok sarsılmış hissediyorum, lütfen beni bu hislerden kurtarın. Teşekkür ederim. Yastığa başınızı koyduğunuzda beni düşünün. Uyuyamadığımı düşünün. Hepinize teşekkür ediyorum."[12]

Ayşe Yozgat'ın baş sanığa doğrudan seslenmesi NSU terörü mağdurlarının olayların aydınlatılması için ne kadar büyük bir savaş verdiklerini ve bunu yapmaya devam edeceklerini belli etti: Çoktandır, kurban rolünden çıkıp, olayların aydınlatılması için savaşan şikayetçi kişilere dönüştüklerini gösteren bir pozisyondalar. Ortaya çıkan başka bir şey de, mağdurların kurban rolünü oynamak yerine müdahil davacılar olarak söz aldıkları anda marjinalleştirilmeleriydi. Tanık XY'nin müdahil davacı olarak çivili bombanın şok dalgasının doğrudan etkisi (bebeğinin bir ay erken doğumu) ve daha sonra ortaya çıkan ruhsal etkisi hakkında

12. NSU-Watch tutanağı için bkz. https://www.nsu-watch.info/2013/10/protokoll-42-verhandlungs-tag-2-oktober-2013/ (17.06.2015).

dingungen der Hauptangeklagten zu beobachten. Unvermögen, oder sich gesellschaftlich nicht mit der Perspektive der Betroffenen auseinandersetzen zu können, oder gar zu wollen – auch dies ist ein Ausdruck des strukturellen Rassismus.

Ayşe Güleç ist Sozialpädagogin, Kunstvermittlerin und aktiv in der *Initiative 6. April* und im bundesweiten Aktionsbündnis *NSU-Komplex auflösen.*

Teile dieses Textes erschienen zuerst im März 2015 in dem Sammelband „Gespräche über Rassismus. Perspektiven und Widerstände“, der von Zülfukar Çetin und Savaş Taş beim Verlag Yılmaz-Günay herausgegeben wurde.

Alle in diesem Artikel enthaltenen Abbildungen wurden von der Autorin zur Verfügung gestellt.

konuşmasının ardından, basında gerçek ve gerçek olmayan kurbanlar hakkında bir tartışma başladı.[13]

Böylelikle göçmenlerin bilgisi ve bakış açısı gerek resmi göç politikalarında gerekse anaakım basında bir kez daha ignore edildi. Davanın ikinci senesinin ardından şu sıralar medyada çıkan haberlerde, baş sanıkların tutukluluk koşulları hakkında giderek artan duygusal bir eğilim görülüyor. Beceriksizlik veya mağdurların bakış açısıyla toplumsal olarak başa çıkamamak veya bunu hiç istememek: Bu da yapısal ırkçılığın bir ifadesi.

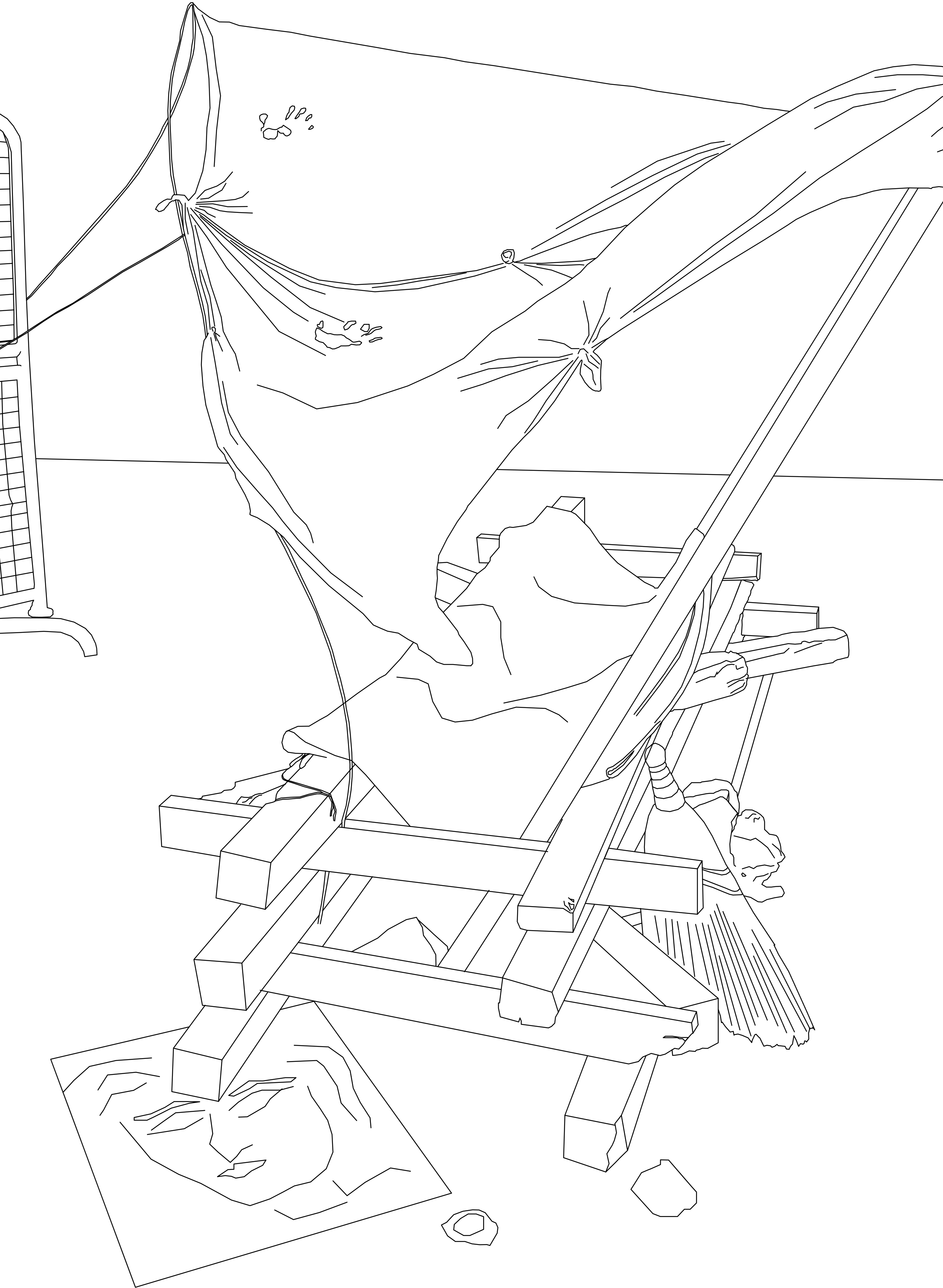
Almanca'dan çeviren: Seda Niğbolu

Ayşe Güleç - Sosyal pedagog ve sanat eğitimcisidir. Almanya çapındaki 'NSU Komplex auflösen' (NSU kompleksi yok edilsin) eylem birliğinde faaliyet göstermektedir.

Bu metnin kimi bölümleri ilk olarak Mart 2015'te Zülfukar Çetin ve Savaş Taş tarafından Yılmaz-Günay Yayınevi'nden yayınlanan "Gespräche über Rassismus. Perspektiven und Widerstände" (Irkçılık hakkında konuşmalar. Perspektifler ve Direnişler) kitabında kullanıldı.

Yazı içerisinde kullanılan görsel kaynaklar yazar tarafından sağlanmıştır.

13. bkz. http://keupstrasse-ist-ueberall.de/pressemitteilung-die-betroffenen-der-keupstrasse-ergreifen-das-wort-und-werden-erneut-verunglimpft/ (17.06.2015).



Nicht gemeinschaftliches Wissen: Ein transversales Wörterbuch

Ortak Olmayan Bilgi: Kuşatıcı Bir Sözlük

Pelin Tan

Herkes için Mimarlık – *#occupygezi deck chair, #occupygezi architecture*. 2013.

„Was sind unsere Commons (Gemeingüter)? Wie sollten sie erneuert, erhalten, vergrößert, genutzt bzw. mit Anderen geteilt werden?" (J.K. Gibson-Graham)

„Die Schaffung einer instituierenden Gesellschaft, als instituierte Gesellschaft, ist jedes Mal eine gemeinschaftliche Welt (kosmos koinos), die Postulierung von Individuen, ihren Typen, Beziehungen und Aktivitäten; aber auch die Postulierung von Dingen, ihren Typen, Beziehungen und Bedeutungen, welche stets in, als „gemeinschaftlich" definierten Vehikeln und Referenzrahmen gefangen sind, wodurch sie gemeinsam existieren." (J.K. Gibson-Graham)

In diesem Artikel stelle ich meine Thesen und Ansichten vor, die ich 2013 im Rahmen der Konferenz der Zeitschrift Eurozine auf dem Podium der Zeitschrift *dérive* mit dem Titel „Gemeinschaftliches Wissen: Spontanaktionen und politischer Aktivismus" vorgetragen habe. Aus meiner integrierten relationalen Praxis in den Feldern der urbanen Pädagogik und der zeitgenössischen Kunst, freue ich mich zu vermitteln, wie die kol-

Müştereklerimiz neler ve bunları nasıl yenilemeli, sürdürmeli, daha kapsamlı hale getirmeli, tüketip yok etmeli ve/ya da başkalarına ulaşacak şekilde yaygınlaştırmalıyız? (J.K. Gibson-Graham)

Kurulu toplum sıfatıyla kurucu toplumu oluşturma, her defasında ortak bir dünya (kosmos koinos) yoluyla – bireyleri belirleme ve onların türlerini, ilişkilerini ve etkinliklerini belirleme ile – olur. Ama aynı zamanda bu, şeylerin, bu şeylerin türlerinin ve anlamının belirlenmesi ile olur: Bunların hepsi kendilerini, her defasında, ortak olarak kurulan yapıların ve referans çerçevelerinin içinde bulurlar; bu, onların bir arada var olmalarını sağlar. (J.K. Gibson-Graham)

Bu yazıda, 2013'teki Eurozine Dergisi Toplantıları konferansında dérive dergisinin düzenlediği "Ortak Bilgi: Düzensiz Eylem ve Siyasal Aktivizm" başlıklı panelde sunduğum sav ve görüşlerimi dile getireceğim. Kişisel olarak, şehircilik, pedagoji ve çağdaş sanat alanlarında, birbirini bütünleyen bir pratik içinde olduğumdan; şunu savunmaya yatkınım: Yerelliği aşan bir bilgi üretimine dayalı

lektive Erfahrung der translokalen Produktion von Wissen und von Spontanallianzen zur Schaffung von gemeinschaftlichen Räumen für nicht gemeinschaftliches Wissen führt. Warum ist das wichtig? Weil solche Prozesse praktisch und theoretisch darüber entscheiden könnten, dass Alltagswissen in Institutionen intervenieren kann und dafür, dass alternative Pädagogikkonzepte in verschiedene Plattformen einfließen, sodass kreative Formen der Solidarität in extra-territorialen Räumen auftreten.

Was meine ich mit „transversalem" Wörterbuch? Ein transversales Wörterbuch würde das benötigte gemeinsame Vokabular bieten für Arbeit, Pädagogik, Commons, Archive, Institutionen und das Urbane, welches verbunden ist mit unserem Kampf und Widerstand gegen Konflikte in unserer Alltagspraxis. Diese Notwendigkeit entsteht aus den räumlichen Praktiken in umkämpften urbanen Räumen. Benötigt wird eine Sprache, die nicht nur auf die Zwänge der letzten sozialen, politischen und wirtschaftlichen Krise verweist, sondern auch ein kollektives Bewusstsein aufbauen kann, das unser kommunales Zusammenleben vermitteln kann. Ich möchte anhand meiner Veröffentlichungen, Forschungsprojekte und Initiativen auf einige Beispiele eingehen.

Die Frage ist: Wie können selbstorganisierte, selbstregulierende Netzwerke und kollektive Strukturen, wie die urbanen Occupy-Bewegungen, ökonomische Modelle anregen, besonders in Bezug auf die Erzeugung und Umverteilung von Wohlstand? Und wie können urbane Räume, in denen diese Netzwerke und Strukturen auftreten, unter besonderen Bedingungen als „gemeinschaftliches Wissen" dienen, basierend auf der Praxis des „Commoning" (dt. „Gemeinschaftlichkeit" bzw. „Vergemeinschaftung")?

toplu deneyim ve hazırlıksız ittifaklar, ortak olmayan bilgi için ortak mekân olanaklarının oluşumuna götürüyor. Bu niçin önemli? Hem kuramsal hem pratik düzeyde, bu, şu üç noktada son derece yaşamsal bir yol olabilir: gündelik yaşam bilgisinin kurumsal yapılara nüfuz edebilmesi; alternatif pedagojilerin farklı platformlara karışabilmesi ve sınırötesi alanlarda yaratıcı dayanışma biçimlerinin var olabilmesi.

Kuşatıcı Sözlük ile neyi kastediyorum? Sözünü ettiğim şey, emek, pedagoji, müşterekler, arşiv, kurum ve şehir üzerine ortak bir sözlük – gündelik yapıp etmelerimizdeki çatışmalara karşı mücadele ve direnişimizle bağlantılı bir sözlük– oluşturma gereksinimidir. Çatışmalı şehir alanlarındaki alan uygulamaları, toplumu yeni toplu bir sözlük yaratmaya yöneltti, yalnızca yakın tarihli sosyo-politik ve ekonomik krizin dar ortamı için değil, aynı zamanda ortak birlikteliğimize gönderme yapabilecek kolektif bir bilinci yeniden kurmak için. Çalışmalarım, araştırma projelerim ve girişimlerim aracılığı ile bazı çalışmalardan örnekler sergilemeye çalışacağım.

Özellikle zenginliğin üretimi ve paylaşımı söz konusu olduğunda, şehir mekanındaki işgal hareketleri gibi kendi kendini örgütleyen, özerk kendi ağlar ve toplu yapılar, ekonomik modellere nasıl esin kaynağı olabilir? Ve bu mekanlar, istisnai koşullarda, "ortaklaşmacı" uygulamaya dayalı "ortak bilgi" işlevini nasıl görebilirler? Artık, güvencesiz çalışma koşullarını ve bunların bilişsel emek üzerindeki etkilerini tartışıyoruz. Günümüzde güvencesiz emeğin doğasına dair kavrayışımız, büyük ölçüde, emek sömürüsüne ve istihdam güvenliğinin olmayışına yol açan zaman/iş çerçevesine dayanıyor, ama bu koşullar zorunlu olarak farklı iş türlerinde o iş türüne göre yaşadığımız deneyime karşılık gelmiyor. Daha çok, güvencesiz emek ile üretim çelişkisi, özerk yapılar ve ağlarda bambaşka bir biçimde varlık gösteriyorlar. Emek

Heute diskutieren wir prekäre Arbeitsbedingungen und deren Auswirkungen auf die kognitive Arbeit. Derzeit verstehen wir prekäre Arbeit vor allem als Zeitarbeit, welche zu Ausbeutung und mangelnder Arbeitsplatzsicherheit führt. Allerdings entsprechen diese Bedingungen nicht notwendigerweise unseren Erfahrungen mit verschiedensten Arten der Arbeit. Tatsächlich haben prekäre Arbeit und Konflikte in der Produktion ganz unterschiedliche Dynamiken, abhängig von den autonomen Strukturen und Netzwerken, in denen sie stattfinden. Wir erleben Beispiele hierfür in unterschiedlichen Teilen der Welt, wo autonome Strukturen und Kollektive, deren Arbeit auf relationaler Gemeinschaftsarbeit und Selbstorganisation basiert, sich aktiv entwickeln.

In verschiedenen Regionen der Welt kann man Praxisbeispiele betrachten. Auch wenn ihre Zentren an verschiedenen geografischen Orten liegen, funktionieren die Strukturen selbstorganisierter Arbeit gut (nicht nur bei der Aufrechterhaltung der Produktion, sondern auch was das Funktionieren der Kollaborationsnetzwerke für kreativen Kollektivismus und Gemeinschaftsarbeit anbelangt). Social Kitchen & Hanare (Kyoto), Souzy Tros (Athens), The Silent University (verschiedene Orte), Decolonizing Architecture (Westjordanland), Architecture For All (Istanbul), Videoccupy (Istanbul) wurden alle durch Architekten, Künstler_innen und Aktivist_innen gegründet und basieren auf Kollektiven, die spezifisch auf die derzeitige Wirtschaftskrise reagieren, sowie auf die derzeitige Welle räumlicher Kolonisierung, die nicht von der politischen getrennt werden kann.

Social Kitchen & Hanare

2012 forschte ich in Kunsträumen und Aktivist_innenkollektiven in Japan und versuchte die entwickelten Praktiken zu verstehen und wie die-

gücünün ilişkiye dayalı işbirliğini ve kendi kendine örgütlenmeyi temel aldığı özerk yapıların ve ortak girişimlerin aktif olarak hedef edinilip geliştirildiği farklı coğrafyalarda bunun bazı örneklerini görebiliriz. Merkezleri belirli bir coğrafi yerde olsa da, kendi başlarına iyi işleyen (yalnızca üretimi ayakta tutmak açısından değil, yaratıcı kolektivizm ve işbirliği ağlarını işler halde tutmak açısından da) kendi kendine örgütlü emek yapılarının somut örnekleri var. Hanare Social Kitchen (Kyoto), Souzy Tros (Atina), The Silent University / Sessiz Üniversite, Decolonizing Architecture / Sömürgesizleştirme Mimarlığı (Batı Şeria), Herkes İçin Mimarlık (İstanbul), Videoccupy (İstanbul), mimar, sanatçı ve aktivistlerin mevcut ekonomik krize, mekansal sömürgeleştirmeye (ki siyasal olanından ayrı tutulamaz) tepki olarak kurdukları ortak girişimlere dayanır.

2012'de, Japonya'da sanatçıların işlettikleri mekânları ve aktivist ortak girişimleri araştırdım; araştırmamın odak sorusu, bu mekân ve girişimlerin, kentsel adalet ve alternatif geçim biçimleri sağlayan ne tür bir uygulama ortaya koydukları. Merkezi Kyoto'da bulunan Hanare Social Kitchen adlı ortak girişim, temel altyapı giderleri için imece çalışmaya ve bir kafeteryaya dayalı heterojen bir ekonomi ile yönetilir.[1]

Tahliye/yerinden edilme, bu ortak girişimin ana nedenlerinden biri olup, girişime katılanların kafeterya işletmek için ucuz bir mekân bulmalarıyla sonuçlanmıştı. Mekân, çiftçilerin, araştırmacıların, sanatçıların ve tasarımcıların işbirliğine dayanıyor; bu kişilerin hepsi, Social Kitchen mekânında kentsel adalet için eylemler, etkinlikler, okuma grupları ve tartışmalar düzenlemek için emek ve bilgilerini paylaşıyorlar. Hanare Social Kitchen ortak girişimi, gündelik yaşamın zor toplumsal

1. Hanare&Social Kitchen: www.hanareproject.net (17.06.2015).

se Praktiken Formen urbaner Gerechtigkeit und alternativer Lebensgrundlagen schufen. Das Kollektiv Social Kitchen & Hanare in Kyoto betreibt eine heterogene Wirtschaft, basierend auf dem Tausch von Arbeit gegen Arbeit und einem Café, das die wichtigsten Infrastrukturkosten deckt und so sicherstellt, dass sich das Projekt selbst finanziert[1].

Eine Zwangsräumung gab den Ausschlag für diese Kollektivinitiative, deren Teilnehmer_innen sich auf die Suche nach einem bezahlbaren Raum machten. Das Ergebnis dieser Suche war ein preiswerter Raum, wo das Café zusammen mit Landwirt_innen, Forscher_innen, Künstler_innen und Designer_innen betrieben werden kann, die ihre Arbeit und ihr Wissen koordinieren, um Aktionen für urbane Gerechtigkeit sowie Veranstaltungen, Lesegruppen und Diskussionen in der Social Kitchen zu organisieren. Social Kitchen & Hanare ist ein Praxisbeispiel für ein Kollektiv, das sich mit gesellschaftlich relevanten Themen auseinandersetzt und sich dabei ausreichend finanziert.

Souzy Tros

Unter dem Druck von Austerität, schwerer Überwachung und repressiver Migrationspolitik im urbanen Raum Athen, schuf die Künstlerin Maria Papadimitrou dort einen ähnlichen Raum mit Hilfe von Künstler_innen, Architekt_innen, Designer_innen, NGO-Arbeiter_innen und Migrant_innen. Unter dem Namen „Souzy Tros“ entstand ein Raum für Essen, Nähen, Kunst und Design, basierend auf dem freien Austausch von Arbeitskraft. Die Künstlerin Maria Papadimitrou vergleicht den Raum mit der Vision einer „kommenden Gemeinschaft“, einer Gemeinschaft, die

1. Hanare&Social Kitchen: www.hanareproject.net (17.06.2015).

meseleleriyle uğraşan, maddi açıdan kendine yeterli bir uygulamadır. Atina’nın kentsel alanında sert yaptırımlar, baskıcı gözetim ve göç politikaları koşullarında, sanatçı Maria Papadimitrou’nun girişimiyle ve sanatçıların, mimarların, tasarımcıların, sivil toplum kuruluşu çalışanlarının ve göçmenlerin yardımıyla benzeri bir mekân kurulmuş. Souzy Tros adlı bu yiyecek/dikiş/sanat/tasarım mekânının işletmesi, ücretsiz emek paylaşımına dayanıyor. Maria Papadimitrou’nun uygulaması, “gelmekte olan toplum”un bugünden hayal edilmesi anlamını taşıyor.[2] Oluşturulması olanaksız görünen, ama gündelik yaşam pratikleriyle toplu imgelemde kendini gösteren bir toplum bu. Bu örnekte, son zamanlardaki küresel ekonomik krize, baskıcı neoliberal hükümetlere ve zayıflayan toplumsal etiğe karşı, toplumda sanatın rolü hakkındaki o eski soru daha önemli hale geliyor. Souzy Tros ya da Social Kitchen uygulamalarının bizim için anlamı ne? Bu uygulamalar bize, toplumlar hakkında gelecek tasarımlarının olduğunu, yaratılması gereken ortak girişim uygulamaları olduğunu, kurumsal yapı ve pedagoji için alternatif metodolojiler olduğunu, sanatsal üretimin zaman-mekânı ve artı değerin yayılmasını aşan çeşitli emek üretimini devreye sokabileceğini hatırlatıyor. Sanat yazarı ve küratör Pauline Yao, sanat üretimi ve ortak girişimler bağlamında, bununla ilgili yararlı bir yorumda bulunmuştur: “Sanat alanında ortak girişimler, alternatif sanat mekânları, yurtlardan bağımsız sosyallik ve ilişki pratikleri, hep birden bu şemaya uyar ve sanatın hangi yollardan belirli bir ortam ya da toplumsal bağlama kendi enerjisini aktarabileceğini (o ortam ya da bağlamın salt bir yan ürünü olarak ortaya çıkmak yerine) nasıl anlayıp buna nasıl

2. Souzy Tros: http://souzytros.wordpress.com/ (17.06.2015).

unmöglich zu verwirklichen scheint, aber durch Alltagspraxen in der kollektiven Imagination zu einer Gemeinschaft wird[2].

In diesem Beispiel tritt die alte Frage nach der Rolle von Kunst in der Gesellschaft hervor, besonders im Kontext der letzten Weltwirtschaftskrise, der Dominanz autoritärer neoliberaler Regierungen und der Schwächung der sozialen Ethik. Was bedeuten die Praktiken von Souzy Tros oder Social Kitchen für uns? Sie erinnern uns, dass es Zukunftsvisionen für Gemeinschaften gibt, dass es kollektive Praktiken gibt, die noch zu erfinden sind, dass es alternative Methoden gibt, um institutionelle Strukturen und Pädagogikkonzepte zu schaffen und dass künstlerische Produktion verschiedene Formen der Arbeitsproduktion jenseits von Raum und Zeit einführen und sogar Überschüsse verteilen kann.

Die Schriftstellerin und Kuratorin Pauline Yao hat im Zusammenhang mit Kunstproduktion und kollektiven Initiativen einen bemerkenswerten Kommentar abgegeben: "Kollektive Initiativen in der Kunst, alternative Kunsträume, Geselligkeit und Beziehungsformen, die unabhängig von der Heimat stattfinden, passen alle samt in dieses Schema. Sie bringen kritische Modelle hervor, die uns zeigen wie wir die Energie der Kunst in eine bestimmte Umgebung, oder gesellschaftlichen Zusammenhang (damit diese Umgebung, oder Zusammenhang nicht einfach ein abgekoppeltes Nebenprodukt wird) einflößen, wie wir dies verstehen und bezeugen können."[3] Sie hat folgenden Kommentar zu Kunstproduktion und kollektiven Initiativen abgegeben:

2. Souzy Tros: http://souzytros.wordpress.com/ (17.06.2015).

3. Pauline Yao, aktarıldığı kaynak: "A Game Played Without Rules Has No Losers", e-flux Journal, New York, 7 Haziran 2009.

tanıklık edeceğimizin olası eleştirel modellerini ortaya koyar".[3]

Bu grup ve ağların çoğu, birikim edinme ve kendi kendine öğrenim, öğretme, eylem, araştırma, alternatif kentsel alan talebi, sosyal medya, kentsel çiftçilik ve agresif imar planlarına karşı şehir merkezlerinin yeniden değerlendirilmesi gibi araçlara dayalı kentsel pedagojiye katkıda bulunuyorlar. Ayrıca, geçici işçiler, evsizler ve yoksul topluluklarla işbirliğine giderek, bu gruplar için destek yapıları oluşturmak için gündelik faaliyetlerde bulunuyorlar. Bunlar, özerk yapılarının yanı sıra, yeni toplumsal ilişkiler ve ortaklaşmacılık biçimleriyle bağlantılı eleştirellik modelleri de oluşturmaya çalışıyorlar. Bunun örnekleri, tartışma gruplarında, toplu eylemlerde, kentsel hareketlerde ve genel toplantılarda görülebilir. Bu açıdan, bu kişilerin çalışmasını bir ortaklaşmacılık – ortak varolma – uygulamasına yönelik yöntem arayışı olarak görebiliriz. "Müşterekler"in anlamını, mülkiyet, mal, ekonomik araç ya da birikim olarak sahip olduklarımız, paylaştıklarımız ya da ürettiklerimiz olarak değil; daha çok, David Harvey'in gündelik yaşamla yakından bağlantılı "toplumsal ilişkiler" dediği şey çizgisinde düşünüyorum.[4]

Siyaset ekonomisti Massimo De Angelis'e göre, "Müşterekler, var olan birçok, çoğunlukla küçük mücadeleyi temel alıp dile getirilmesine yardımcı olan ve bunların kapitalist toplumu alt etme güçlerinin olduğunu bilen yeni bir siyasal söylem

3. Pauline Yao, aktarıldığı kaynak: "A Game Played Without Rules Has No Losers", e-flux Journal, 7 Haziran 2009, New York.

4. "Ways of Commonning / Müştereklеştirme Pratiği", David Harvey ile söyleşi, New City Reader, söyleşiyi yapanlar: Pelin Tan ve Ayşe Çavdar, Haziran 2012, İstanbul. Harvey, D.. Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution. Londra: Verso, 2012.

Die meisten dieser Gruppen und Netzwerke leisten eine Beitrag zur urbanen Pädagogik mit Werkzeugen wie Wissensaustausch und eigenständigem Lernen, Lehre, Initiativen, Forschung, Rückgewinnung alternativer urbaner Räume, sozialen Medien, urbaner Landwirtschaft und der Rückgewinnung von, durch aggressiven Städtebau, bedrohten Innenstädten. Darüber hinaus arbeiten sie täglich mit Zeitarbeiter_innen, Obdachlosen und entrechteten Gesellschaftsgruppen, um Unterstützungsstrukturen zu schaffen. Sie versuchen auch Modelle jenseits ihrer autonomen Strukturen zu schaffen, die kritisch verbunden sind mit neuen Formen sozialer Beziehungen und mit Commoning. Beispiele hierfür sind Diskussionsgruppen, kollektive Aktionen, urbane Bewegungen und Plena. Aus dieser Sicht kann ihre Arbeit als Methodensuche nach einer Praxis des Commoning, des gemeinschaftlich Seins, gesehen werden.

Wenn es um die Bedeutung von Commons geht, schließe ich mich David Harveys Auffassung an: „Die zentrale Bedeutung der Commons ist nicht das, was wir an Besitz, Eigentum, ökonomischen Mitteln teilen oder produzieren, sondern die ‚sozialen Beziehungen', die eng mit dem Alltag zusammenhängen.“[4]

Der Ökonom Massimo De Angelis argumentiert: „Commons sind ein Mittel, einen neuen politischen Diskurs zu etablieren, der auf vielen bestehenden, oft sehr kleinen Kämpfen aufbaut und hilft sie zu artikulieren und ihr Potential erkennt,

4. „Ways of Commoning / Mustereklestirme Pratigi“; „David Harvey ile söylesi“, New City Reader; „Söylesiyi yapanlar: Pelin Tan ve Ayse Çavdar“, Haziran 2012, Istanbul. Vgl. David Harvey, „Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution“, Verso, 2012.

oluşturmanın bir aracıdır”.[5] De Angelis, müştereklerin paylaştığımız şeylerden ibaret olmayıp bir ortaklaşmacılık tarzı olduğunu açıklamak için üç aşama tanımlar: Kaynakların toplanıp bir bireyler topluluğuna ulaştırılması; daha sonra bu topluluğun bir topluluk duygusu oluşturması ya da keşfetmesi ve bunun sonucunda oluşan “ortak varolma” şeklindeki toplumsal süreç. Gıda sosyoloğu ve aktivist Raj Patel de, müşterekleri nasıl tanımladığımız üzerinde odaklanır ve şöyle der: “Müştereklerin aslını, kaynakları birlikte nasıl yönettiğimiz oluşturur”.[6] Patel'in savı, yalnızca gıda üretim ve paylaşımının nasıl yönetileceği ile ilgili değildir, gıdayla bağlantılı hareketlerin öteki hareketlerle ne tür bir dayanışma içinde olması gerektiğini de kapsar. Burada anlaşıldığı şekliyle “müşterekler”, basit bir kavram olmayıp, toplu paylaşım ya da mülkiyeti içerir. Bu kavramın belirli bir topluluk ya da toplum içinde hassas bir konumu vardır, özellikle kendi kurdukları çevrelerin neoliberal saldırıyla yok edilmesine ya da yok edilme tehdidine maruz kalan çatışmalı topraklar ya da şehirlerde. Bu tür ortaklaşmacı uygulamalarda, müzakere ve değerler çatışması anahtar noktalardır. Bu yüzden, yalnızca mülkiyetin toplu kullanımı fikrine dayalı müştereklere talip olmak, ortaklaşmacılık örneği olmayacaktır. Stavros Stavrides'in belirttiği gibi, en önemli nokta, paylaşma eyleminden ya da gerçeğinden çok, müzakere zemininin varlığıdır. Bununla birlikte, müştereklerin halk temelinde kavramsallaştırılması, benzerlikler ya da müşterek yönler üzerinde değil, bilinçli oluşturulmuş ortak bir zeminde buluşabilecek olan insanlar arasındaki farklılıklar üzerinde

5. An Architektur, 2010. “On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides,” e-flux Journal, 17 Haziran 2010, New York.

6. Patel, R., “The Hungry of Earth”, Radical Philosophy, Sayı 151, Eylül/Ekim 2008, Londra.

die kapitalistische Gesellschaft zu überwinden.“[5] Er definiert drei Begriffe, um Commons nicht nur als geteilte Ressourcen sondern als Praxis des Commoning zu erklären, als sozialer Prozess „gemeinschaftlich zu sein“, also die Art, wie Ressourcen gebündelt und einer Gruppe von Individuen verfügbar gemacht werden, die dann einen Gemeinschaftssinn aufbauen oder neu entdecken. Der Lebensmittelsoziologe und Aktivist Raj Patel konzentriert sich darauf, was Commons für uns bedeuten: „Bei Commons geht es darum, wie wir gemeinschaftlich Ressourcen verwalten.“[6] Patels These bezieht sich nicht nur darauf wie die Produktion und Umverteilung von Lebensmitteln verwaltet wird, sonder auch darauf wie sich „Lebensmittelbewegungen“ mit anderen Bewegungen solidarisieren können. Hieraus versteht sich, dass „Commons“ ein komplexes Konzept ist und kollektives Teilen oder kollektiven Besitz beinhaltet. Nach diesem Verständnis hat das Konzept der Commons eine wichtige Position in jeder Art von Gemeinschaft oder Öffentlichkeit, besonders in umstrittenen Territorien oder in Städten, welche die neoliberale Zerstörung ihrer gewachsenen Umgebung erleben. Das Verhandeln und die Versöhnung widersprüchlicher Werte sind der Schlüssel zu solchen Praktiken des Commoning. Ausschließlich Commons anzustreben, die den Besitz mit der Idee der Kollektivnutzung verbinden, werden kein praktisches Beispiel für Commoning sein. Stavros Stavrides argumen-

5. An Architektur, „On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides“, e-flux Journal 17 (2010), www.e-flux.com/journal/on-the-commons-a-public-interview-with-massimo-de-angelis-and-stavros-stavrides/3 (17.06.2015). Cf. Raj Patel, „The Hungry of the Earth“, Radical Philosophy 151 (2008), http://rajpatel.org/2009/11/02/the-hungry-of-the-earth/ (17.06.2015)

6. R. Patel, “The Hungry of Earth”, Radical Philosophy, Sayı 151, Eylül/Ekim: Londra, 2008.

odaklanır. Paylaşılanı onaylama zemininden çok, müzakere zeminini oluşturmamız gerekir.[7]

Decolonizing Architecture / Sömürgesizleştirme Mimarlığı, Al-Masha “müşterekler”e değil “ortak olan”a gönderme yapar: “Al-Masha kavramı, günümüzde ‘ortak olan’ kavramını yeniden düşünebilmemizi sağlayabilir. Bu ortak kullanım biçimi, (toprağı) işlemenin anlamı yeniden tanımlanarak, onu tarımın dışındaki diğer insan etkinliği biçimlerine taşıyarak genişletilebilir mi? Ortak olan, baskıcı rejimlerin, neo sömürgeciliğin ve tüketim toplumlarının kontrolünden nasıl kurtarılabilir? Ortak kullanımlar, devletin çıkarcı denetimi ötesinde nasıl harekete geçirilebilir?”[8] Filistin'de, Batı Şeria'nın “işgal altındaki toprakları”ndaki mimarlık uygulamasıyla bağlantılı bu girişim, Filistinli sığınmacıların müşterekler yaratma gerçeği üzerinde odaklanır ve “kamp” kavramını neoliberal yurttaşlık ve kamusal alan – özel alan ikili ayrımı ötesinde potansiyel bir alan olarak görür. Sömürgesizleştirme Mimarlığı, “ortak olan” hem kamusal hem özel alandan ayrılır. Birçok şehirde ve kentsel alanda gördüğümüz gibi, kamusal ve özel alanlar hükümet inisiyatifinin denetimi altındadır.[9] Mimarlığı Sömürgecilikten Arındırma, şehir ve mimarlıkla ilgili militan araştırma metodolojileri kullanarak, farklı alanlardan araştırmacılar, sığınmacılar, aktivistler ve sivil temsilciler ile birlikte, sığınmacı kamplarında ve eski askeri binalarda potansiyel müşterekler aramaktadır. El-Fevvar kampındaki sığınmacılarla yürütülen

7. An Architektur, 2010. “On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides”, E-flux Journal, 17 Haziran 2010, New York.

8. Architecture After Revolution, Decolonizing Architecture, Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman, Sternberg Press, 2014, Berlin.

9. Architecture After Revolution, Decolonizing Architecture, Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman, Sternberg Press, 2014, Berlin.

tiert beispielsweise auch, dass die Existenz gemeinsamer Verhandlungsgrundlagen wichtiger sei, als Akt oder Fakt des Teilens. Wollen wir die Commons für die Öffentlichkeit konzipieren, geht es nicht so sehr um Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten, sondern um Erforschung der tatsächlichen Unterschiede zwischen Menschen auf einer vorsätzlich geschaffenen Grundlage. Wir müssen Verhandlungsgrundlagen schaffen, anstatt Grundlagen für die Affirmation von Gemeinsamkeiten.[7]

In Decolonizing Architecture, bedeutet „Al-Masha“ das „gemeinsame Land“ anstatt „Gemeingüter“. „Das Konzept des Al-Masha könnte helfen den heutigen Begriff der Commons neu zu denken. Könnte diese Form gemeinschaftlicher Nutzung erweitert werden, indem „Kultivierung“ neu definiert wird, weg von der Landwirtschaft, hin zu anderen Formen menschlichen Handelns? […] Wie können wir das Gemeingut befreien von der Kontrolle autoritärer Regimes, von Neokolonialismus und Konsumgesellschaften? Wie können wir gemeinsame Nutzungen reaktivieren -- jenseits öffentlicher bzw. staatlicher Kontrolle?“[8] Diese Praxis, die aus den „besetzten Gebieten“ des Westjordanlands stammt, zieht Inspiration aus der Architektur, blickt auf die Realität palästinensischer Flüchtlinge, erschafft gemeinsame Räume und versteht das Lager als potentiellen Raum jenseits neoliberaler Staatsbürgerschaft und des Widerspruchs zwischen öffentlichem und privatem Raum.

Decolonizing Architecture versteht das „Gemeingut“ weder als öffentlichen noch als pri-

7. An Architektur, “On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides”, e-flux Journal 17 (2010), New York.

8.Architecture After Revolution, Decolonizing Architecture, Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman, Sternberg Press: Berlin, 2014.

girişim, genç Filistinli sığınmacıların, ailelerin oluşturduğu küçük bir kamusal alan tasarımını da içermektedir. Gündelik yaşam deneyimlerinin ve yerel girişimlerin paylaşıldığı bir alan, sömürgeleştirmeye karşı en önemli direniş yolu olabilir. Bir başka alternatif bilgi üretim ve paylaşım platformu, sanatçıların yönettiği The Silent University / Sessiz Üniversite uygulamasıdır. Sessiz Üniversite, sığınmacılar, barınak arayanlar ve göçmenler için özerk bir bilgi paylaşım platformu olup onlar tarafından yönetilmektedir. Sessiz Üniversite’nin amacı, sessizliğin pasif bir durum olduğu fikrine meydan okumak ve gösteri, yazı ve grup halinde düşünme yoluyla sessizliğin güçlü potansiyelini keşfetmektir. Bu keşifler, barınak arayışı içindeki insanların suskunlaştırılması yoluyla yaşanan sistemsel çöküşü ve beceri–bilgi yitimini belirgin kılmaya çalışır.[10] Sanatçı Ahmet Öğüt’ün bu platforma dahil ettiği (araların da benim de bulunduğum) birçok araştırmacı tarafından başlatılan Sessiz Üniversite’nin temel olarak, iç içe geçmiş iki yapısı var: Bunlar ilk olarak, “istisna hali” çerçevesinde tanımlanan öznellik kavramını ele alıyorlar: Sığınmacılar/barınacak yer arayanlar. İkinci olarak, üniversite yeni bir alternatif pedagoji formatı kullanıyor; bu formatta bilgi üretimi, yalnızca sığınmacılar için değil, halk için de bir birlikte varolma olarak kendini gösteriyor. Mobil bir hareket olarak yapının bütünü, “yurttaşlık”ın net sınırlar ötesinde yaşandığı kuşatıcı bir düzenek özelliği taşıyor. Sessiz Üniversite, rizomatik olarak yurttaşlık, eğitim, kurumsallık, sınırlar, savaş, sığınmacılık, belgeler/belgeleme, kentsel ayrımcılık, müşterekler ve benzeri meselelere uzanıyor. Bu pratik, insanlar ve temsil edilişlerine dair ortak deneyimler üzerine “ortak olmayan bir bilgi” üretiyor. Bu yolla, sanatsal araştırmayı içeren ve ortak metodolojileri yapıçözümüne uğratan alternatif araştırma yöntemlerini uyguluyor. Bu bağlamda Sessiz Üniversite, şu tür dijital alanlar

10. http://thesilentuniversity.org (17.06.2015).

vaten Raum. Wie in den meisten Städten und urbanen Räumen stehen öffentliche und private Räume unter Kontrolle der Regierung[9]. Decolonizing Architecture arbeitet mit Forscher_innen aus verschiedenen Fachbereichen, Geflüchteten, Aktivist_innen und Vertreter_innen der Zivilgesellschaft und nutzt militante urbane und architektonische Forschungsmethoden zur Identifizierung gemeinsamer Räume in Geflüchtetenlagern und ehemaligen Militärgebäuden. In Zusammenarbeit mit Bewohner_innen des Lagers El-Fevvar entwarfen sie beispielsweise einen kleinen öffentlichen Raum, der dann durch junge palästinensische Geflüchtete und Familien verwirklicht wurde. Ein Raum für den Austausch von Alltagserfahrungen und lokalen Initiativen kann eine der wichtigsten Formen von Widerstand gegen die Kolonisierung sein. Eine weitere Plattform für alternative Wissensproduktion und Austausch ist die von Künstler_innen betriebene Praxis „The Silent University", die von und für Geflüchtete, Asylsuchende und Migrant_innen betrieben wird. The Silent University will die Idee der Stille als passiven Zustand hinterfragen und ihr mächtiges Potential untersuchen durch Performances, Literatur und Gruppenreflektion. Diese Untersuchungen versuchen den Fehler im System und das Wissen und Können sichtbar zu machen, das durch die Stummschaltung von Asylsuchenden verloren gehen.[10] The Silent University, initiiert durch den Künstler Ahmet Öğüt in Zusammenarbeit mit verschiedenen Forschern (einschließlich mir), hat zwei grundlegende, verwobene Strukturen. Diese verhandeln vor allem die Vorstellung von Subjektivität unter Geflüchteten und Asylsuchenden, die unter einem „Ausnahmezustand" definiert ist. Zweitens praktiziert sie eine neue Form alternativer Pädagogik, in welcher die Wissensproduktion Koexistenz der

9. Ebd.
10. http://thesilentuniversity.org (17.06.2015).

üretmektedir: academia.edu/silentuniversity, facebook, twitter, basılı yayınlar ve ikircikli araştırmacıların fiziksel katkıları, alternatif edimsel arşiv yolları ve kuşatıcı araştırma metodolojileri sunan akademisyenler. Akademik (sosyal bilimlere özgü) bir bakış açısıyla konuşacak olsaydım, son yıllarda araştırma alanında metodolojik bir kriz yaşandığını, bunun da üniversitelerde tutucu, kapalı devre bir akademik katılıktan kaynaklandığını öne sürerdim. Nitel ve nicel araştırma metodolojilerini ayrı ayrı yürütme meselesi ya da kuramı empirik pratiğe dayandırma sorunları bir yana, üniversitelerde ideolojik durum araştırması yöntemleri tartışması çok ihmal edilmiştir. Ayrıca, çağdaş bilgi üretiminde yeni biçimlerin çokluğu, yeni yöntemler benimsemeye zorluyor bizi. Üstelik, Deleuzecü bir bakış açısıyla bakacak olursak, karmaşık toplumlarımızda "veriler", araştırılması, değerlendirilmesi, analiz edilmesi ve karmaşık araçlarla (hatta uygun şekilde icat edilmiş yeni araştırma araçlarıyla) gösterilmesi gereken rizomatik bir derlemedir.[11] Bunun anlamı şudur: Hem kavram hem ürün olarak görsellik, yalnızca bilginin temsili değildir, aynı zamanda onu ortaya çıkaran düzenektir. Bu yüzden, güncel sanat üretiminde - sözgelimi, Sessiz Üniversite örneğinde - pratik, "yöntem"in kendisi haline gelir. Bu da, yalnızca güncel sanat alanında değil, eğitim, sosyal bilimler ve kentsel çatışma gibi alanların metodoloji tartışmalarında da zorlayıcı bir kavramdır. Dolayısıyla, Sessiz Üniversite'yi proje olarak değil, kurucu bir uygulama olarak, oluşum aşamasındaki bir arşiv ve yöntemin kendisi olarak adlandırmayı yeğliyorum. 2 Haziran'da, Gezi Parkı'ndayken video aktivistleriyle birlikte kurduğum Videoccupy ortak girişimi benzeri bir örnek olabilir. Girişimin amacı, görsel belleği kayda geçirmek ve 27 Mayıs

11. Pelin Tan, Deleuze and Research Methodologies, ed. Rebecca Coleman ve Jessica Ringrose, Edinburgh: Edinburgh Press, 2013 üzerine Visual Studies Journal (IVSA), Taylor&Francis tarafından ısmarlanan değerlendirme yazısı.

Geflüchteten untereinander als Mehrheitsgesellschaft hervorhebt.

Die gesamte Struktur als mobile Akademie ist eine transversale Maschine, in der die „Staatsbürgerschaft" jenseits eindeutiger Grenzen erfahren wird. Als Form rhizomatischer Wissensproduktion behandelt The Silent University Fragen wie Staatsbürgerschaft, Erziehung, Institutionalismus, Grenzen, Krieg, das Geflüchtetendasein, Dokumente bzw. Dokumentation, urbane Segregation, Gemeingüter und weitere. Diese Praxis produziert „nicht gemeinsames Wissen" über die geteilten Erfahrungen von Menschen und deren Repräsentation. Sie verwendet also alternative Forschungsmethoden, die künstlerische Forschung nutzen und herkömmliche Methodologien dekonstruieren. In diesem Zusammenhang produziert die Silent University digitale Räume: academia.edu/silentuniversity, Facebook, Twitter, Printmedien und die physischen Beiträge von ambivalenten Forscher_innen, Akademiker_innen, die alternative Wege für ein performatives Archiv und transversale Forschungsmethoden anbieten.

Spräche ich aus meiner akademischen Position (als sogenannte Sozialwissenschaftler_in), würde ich behaupten, dass die Forschung in den letzten Jahren eine methodologische Krise durchlebt, entstanden aus den Verfehlungen einer konservativen, verschlossenen Orthodoxie in der Wissenschaft. Abgesehen von der Frage des voneinander isolierten Einsatzes quantitativer und qualitativer Forschungsmethoden, von den Problemen, Theorie in empirischer Praxis zu begründen, hat die Wissenschaft die Diskussion über Methoden der ideologischen Fallstudienforschung sehr vernachlässigt. Weiterhin drängt uns die Vielfalt neuer Formen zeitgenössischer Wissensproduktion zur Anpassung unserer Methoden. Aus Deleuze'scher Sicht sind „Daten" in unseren komplexen Ge-

- 31 Temmuz 2013 arasındaki direniş sürecinin arşivini oluşturmaktı. iPad, telefon ve kamera gibi aygıtlarla kaydedilen görüntüler bir araya getirildi ve derlenen bütün malzemeyi içeren bir arşiv oluşturuldu. Bizim için, yalnızca bu direnişte değil, gündelik yaşamlarımızda da özgürleştirici bir araç olarak videoları kullanmak ve videogramlar oluşturmak [önemli]: Göstermiyor ya da temsil etmiyoruz, "görüyorum" eyleminin potansiyellerini üretiyoruz.[12]

Bu tür derleme uygulamaları ve yukarıda sözü edilen anlık potansiyel ittifaklar, emek paylaşım stratejilerinin nasıl işlediğini anlamak açısından önemlidir. Bunlar genellikle hem maddi olmayan, hem fiziksel emeğe dayanır, bu emek üretimleri arasında ayrım yoktur. Burada, yabancılaştırıcı maddi olmayan emek güçleri yok olur ve artık değer, kapitalist piyasa buyruklarına göre değil etiği temel alarak idare edilir. Bu bağlamda, ekonomist coğrafya araştırmacısı J.K. Gibson-Graham'ın kuram ve araştırmasından esinlenen toplum ekonomileri ve artık değer dağılımı, önemlidir. Yazarlara göre, siyasal toplu eylem "alternatif ekonomik organizasyonlar ve uygun mekânlar üretmek için işbirliği içinde çalışma"yı gerektirir.[13] Topluluk ekonomisine dair empirik örnekler veren yazarlara göre, "toplu eylem" şudur:

"Bu bağlamda "toplu" nitelemesi, benzer öznelerin yan yana yığılmasını göstermez, "eylem" terimi de maksatlı varlıklardan kaynaklanan ya da düşünceden bağımsız olan bir edimi göstermez. Bağlantı ve gelişme olanaklarını tanımak ve açık tutmak için, kapsamlı ve geniş bir alanı kuşatan bir toplu eylem kavramı geliştirmeye çalışıyoruz".[14]

---

12. http://videoccupy.org (17.06.2015).
13. JK Gibson–Graham, *The End of Capitalism (As we knew it)*, Minnesota Press: Minneapolis, 2006.
14. JK Gibson–Graham, *The End of Capitalism (As we knew it)*, Minnesota Press: Minneapolis, 2006.

sellschaften eine rhizomatische Assemblage, die durchsucht, ausgewertet, analysiert und dargestellt werden muss, unter Verwendung komplexer oder gar neu erfundener Werkzeuge.[11]

Dies bedeutet, dass Visualität, sowohl als Konzept als auch als Produkt, nicht nur Darstellung von Wissen ist, sondern auch die Maschinerie, die das Wissen produziert. Daher wird in der zeitgenössischen Kunstproduktion die Praxis selbst zur „Methode", wie im Fall der Silent University. Das ist nicht nur in der zeitgenössischen Kunst eine tiefgreifende Idee, sondern auch in methodologischen Diskussionen in der Pädagogik, Sozialwissenschaft und urbanen Konfliktforschung. Deshalb würde ich vorziehen, die Silent University nicht als „Projekt" zu bezeichnen, sondern als instituierende Praxis, als Archiv im Aufbau und als Methode.

Sie ist vergleichbar mit dem Videoccupy-Kollektiv, das ich gemeinsam mit Video-Aktivist_innen am 2. Juni im Gezi Park in Istanbul gründete. Die Initiative versuchte, Erinnerungen visuell zu dokumentieren und den Prozess des Widerstands zwischen dem 27. Mai und dem 31. Juli 2013 zu archivieren. Sie sammelte Aufnahmen, die mit Geräten wie iPads, Handys und Videokameras entstanden und erstellte ein Archiv des gesamten Materials. Für uns sind Videos und Videogramme emanzipatorische Mittel, nicht nur während des Gezi-Widerstands, sondern auch im Alltag. Wir zeigen oder repräsentieren nicht, wir entfalten die Potenziale der Aktion des „Hinsehens".[12] Bezogen auf die oben erwähnten Praxen von Zusammenkünften und potentiellen Spontanallian-

11. Pelin Tan, Deleuze and Research Methodologies, ed. Rebecca Coleman ve Jessica Ringrose, Edinburgh Press, Edinburgh, 2013. üzerine Visual Studies Journal (IVSA), Taylor&Francis tarafından ısmarlanan değerlendirme yazısı.

12. http://videoccupy.org (17.06.2015).

Buna göre, toplu bir eylem, bir topluluk ekonomisi etiği gerektirir; ben bunu, daha çok, hem kentsel hem kırsal alanlarda gündelik bilgimizi, geçimimizi sağlayan bir yerellik etiği edimi olarak nitelemek istiyorum.[15] Burada oluşturulan ilişkisel ağ, norm koyucu bir yapı olmaktan çok, birlikte düşünüp tartışmayı seçen anlık bir topluluğun oluşturduğu ağdır. Kendi kendine örgütlenme, belli emek faaliyetlerine ve bunların ayrımına dayanan basit bir hiyerarşi değildir; tam tersine, kişinin sabah çiftçi öğleden sonra grafik tasarımcısı olmasına imkân veren bir çalışma/emek yapısıdır. Stavrides'in keskin analizini yinelemek gerekirse, işbirliğinin özü kabullenme değil, müzakeredir. İşbirliği, kendisi de acil ve zorlu bir ilgi alanı oluşturan bir kentsel alanda kritik meselelerin tartışılması demektir. Kentsel alanda toplu, hiyerarşik olmayan, siyasal eylem oluşturmak, örgütlenme ya da etkinliğin kendisi ile değil, ortaklaşmacılığı başarmak için birlikte varolma ve iş görme ile ilgilidir. Bunun kökü, neoliberal gerçekler ve üretim mantığının bize dayatmaya çalıştığından farklı uygulamalarımızın – işbirliği, alternatif ekonomiler, özerk ağlar, kendi kendine örgütlenme ve artı değer stratejileri – yeniden değerlendirilmesi ve gerçekleştirilmesine dayanır. Gezi Parkı direniş deneyiminin özünü, işbirliğine gitme, farklılıklarımıza rağmen dayanışma içinde hareket etme, gönüllü çalışma, partizan olmayan, hiyerarşik olmayan demokratik bir platform ve dostluk oluşturur. Hükümet 15 Haziran'da Gezi Parkı protestocularını dağıtmadan önce, yiyecek-içecek ve bütün öteki gereksinimler, kendi girişimleriyle çalışan gruplarca karşılanıyordu. Ayrıca, parkta bir bitki ve çiçek bahçesi bile kurulmuştu. Burada görüldüğü gibi, bütün kişisel ya da toplu girişimler, genel olarak gönüllü emek paylaşımına dayanır, ama bunu da aşarlar, çünkü

15. "Locality a Discoursive Term in Recent Socially Engaged Art", yayınlanmamış doktora tezi, Pelin Tan, İTÜ Sanat Tarihi, 2010.

zen, ist es wichtig zu bedenken, wie angewandte Strategien für Arbeitstausch funktionieren. Allgemein basieren sie gleichzeitig auf immateriellen und auf körperlicher Arbeit. Es gibt keine Trennung zwischen diesen Produktionsweisen. Hier verschwinden die entfremdenden Aspekte immaterieller Arbeit und der Überschuss wird verteilt nach ethischen Grundsätzen anstatt nach kapitalistischen Marktzwängen. In diesem Zusammenhang sind Gemeinschaftsökonomien und Überschussverteilungsprozesse im Sinne des ökonomisch-geografischen Autor_innenduos J.K. Gibson-Graham besonders wichtig. Denn politisch kollektives Handeln erfordert „Zusammenarbeit, um alternative wirtschaftliche Organisationen und verortete Räume zu schaffen.“[13] Und weiter: „In diesem Sinn bedeutet ‚Kollektiv‘ nicht die Zusammenhäufung gleichartiger Subjekte und ‚Handlung‘ soll keine Wirkung implizieren, die aus vorsätzlichen Daseinsformen entspringt, oder vom Denken getrennt ist. Wir streben nach einem breiten und dezentralen Verständnis kollektiven Handelns, um Möglichkeiten zur Verbindung und Entwicklung zu erkennen und offen zu halten.“[14] Kurz gesagt, kollektives Handeln erfordert die Ethik einer Gemeinschaftsökonomie. Tatsächlich würde ich solches Handeln als Akt einer lokalen Ethik artikulieren, welche die Bedürfnisse deckt, die aus unserem Alltagswissen und unseren Erfahrungen mit dem Schutz unserer Lebensgrundlagen in urbanen und ländlichen Räumen erwachsen.[15] Das geschaffene Beziehungsnetzwerk ist eher eine Sofortgemeinschaft, die sich entscheidet gemeinsam zu denken und zu diskutieren, als eine normative Struktur. Selbstorganisierung ist keine einfache Hierarchie, die

13. JK Gibson–Graham, The End of Capitalism (As we knew it), Minnesota Press: Minneapolis, 2006.

14.Ebd.

15. “Locality a Discoursive Term in Recent Socially Engaged Art”, yayınlanmamış doktora tezi, Pelin Tan, İTÜ Sanat Tarihi, 2010.

bu örnekte emek paylaşımı, “gönüllülük” olarak nitelendirebileceğimiz bir uygulama değildir. Burada “gönüllü” olma, bu yeni birlikte çalışma biçimini hem aşar hem kapsamını daraltır, çünkü emekte “gönüllü”lük toplu eylem gücünün kaynağını temsil eder. Merkezi İstanbul’da bulunan toplu Herkes İçin Mimarlık platformu,[16] Gezi direnişi sırasında çizimleri üretmiştir. Gezi direnişi, geçici bir cami, basit malzemelerle yapılmış ortak girişim ürünü taşınabilir bir yiyecek arabası, çadır ve geniş bir açık hastane: Bunlar, Taksim Meydanı ve Gezi Parkı’nda yerinde ve anlık mimarlığın örnekleridir. Yaygılar, Gezi Parkı’nda her bölümün ve yerlerin sınırlarını ve işlevini temsil eder, yaygılar insanların ihtiyaçlarına göre genişleyebilir, büzülebilirler. Edimsel mimari çoğu zaman “acil durum”, kentsel çatışma, anlık mimari ve radikal mekân direnişi uygulamaları koşulunda yaşanabilir. Bu ilişkisel direniş yapıları, Herkes İçin Mimarlık’ı occupygeziarchitecture girişimini oluşturmaya yöneltti; burada şunu öne sürüyorlar: “Mimarlığın mimarlardan çekilip alındığı durumlarda yeni mimarlık tanımlarına ihtiyaç duyuyoruz. Sokaklarda ve Gezi Parkı’nda rastladığımız her eşsiz yapı, kendi yerinde tasarım ve kullanım sürecine sahip”.[17]

Şu an içinde bulunduğumuz somut aşamada, yerel hareketler yereli aşan ağlara bağlı kendi kendine örgütlenmiş ortak girişimler sunuyor, rizomatik dağılım ve artı değer oluşturabiliyorlar. Öte yandan, çeşitli şehirlerdeki “işgal”, şimdiden mevcut toplu direniş pratiklerini bir araya getiren bir alanı - farklılıklardan oluşan ortak bir alanı - devreye sokuyor. Yirminci yüzyıl hareketleri ile Seattle’dan bu yana gelişen hareketler arasındaki farklar ve bu sonuncu hareketlerde emeğin ve toplulukların

16. Herkes için Mimarlık, www.herkesicinmimarlik.org (17.06.2015).

17. http://occupygeziarchitecture.tumblr.com (17.06.2015).

auf bestimmten Arbeiten und deren Aufteilung basiert, sondern eine Arbeits- und Tätigkeitsstruktur, die uns erlaubt morgens Landwirt_innen zu sein und abends Grafikdesigner_innen. Um die scharfsinnige Analyse von Stavrides zu wiederholen: Die Essenz der Kollaboration ist nicht gegenseitige Affirmation, sondern verhandeln. Es geht um eine Debatte kritischer Fragen in einem urbanen Raum, wo der Raum selbst eine dringende und zwingende Sorge ist. Wollen wir kollektives, unbürokratisches politisches Handeln im urbanen Raum, geht es nicht um die Organisation oder die Veranstaltung selbst, sondern darum, gemeinsam zu koexistieren und zu funktionieren, um Commoning zu verwirklichen. Dem voraus geht ein Überdenken und Verwirklichen der praktischen Zusammenarbeit, von Alternativökonomien, autonomen Netzwerken, Selbstorganisierung und Überschussstrategien, welche sich durchweg radikal von der Realität neoliberaler Politik und Produktionslogik, die uns heute aufgezwungen werden, unterscheiden. Im Gezi Park ging es um Zusammenarbeit, Solidarität trotz unserer Unterschiede und Durchführung von Freiwilligenarbeit zur Schaffung einer parteifreien, unbürokratischen, dennoch demokratischen Grundlage. Und um Freundschaft. Bevor die Regierung die Protestierenden im Gezi Park am 15. Juni vertrieb, wurde die Verteilung von Essen, Getränken und sonstigen Notwendigkeiten von selbst initiierten Gruppen verwaltet. Außerdem wurde im Park ein Gemüse- und Blumengarten eingerichtet. Wie hier zu sehen ist, basieren selbst- oder kollektiv organisierte Initiativen generell auf dem Austausch freiwilliger Arbeit, aber sie gehen darüber hinaus, da Arbeitstausch keine Praxis ist, deren Teilnehmer_innen als „Freiwillige" bezeichnet werden könnten. Hier von „Freiwilligen" zu sprechen überreizt und entwertet gleichzeitig diese neue Form der Zusammenarbeit, da die „freiwillige" Arbeit die eigentliche Kraftquelle kollektiven Handelns ist.

heterojenliği, daha önce Negri/Hardt yazılarında ele alınmış/ortaya koyulmuştu. Yirminci yüzyıl hareketlerinin, işgal hareketlerini izleyen küresellik karşıtı protestolardan farkları şunları içerir: Benzersiz dayanışma biçimleri, yereli aşan ağlar ve kuşatıcı bilgi/pedagoji türleri.

Filozof Simon Critchley'e göre:

> "İşgal hakkında konuşabiliriz. İşgal, devrim değil, isyandır, ama çok ilginçtir ve çok farklı bir siyasal taktikler bütününü erişilebilir kılmıştır. İşgal, anarşist soldaki insanların çoğunun son derece yakından bildiği bir şeydir… Ben düşük düzeyde seyreden, neredeyse görünmez olan ve belli bir noktada görünürlük kazanan ve sonra gerçekten etkisi olan eylem dizilerine inanıyorum. Gramsci'nin diyeceği üzere, siyaset bir manevra savaşı değil, iktidara cephe taarruzudur. Israrlı ve uzun süren bir pozisyon savaşıdır. Bu, iyimserlik, kurnazlık ve sabır gerektirir".[18]

Franco "Bifo" Berardi'ye göre de, işgal hareketleri öteki bedene dönük haz, öteki ittifaklara dönük empatidir.[19] Bana göre, öyle ya da böyle, artık yeni bir aktivizmden söz etmiyoruz; yaratmakta olduğumuz ortak olmayan bir bilgiden, yeni bir kurucu güçten ve ortak emekten söz ediyoruz. O yüzden bununla, gene Sömürgesizleştirme Mimarlığı pratikleri ve onların Al-Masha (ortak olan) - araştırma biçiminin "toplu, ilişkisel ve aktif" olması - aracılığıyla "müşterekler"i sorgulama niyetleri arasında bağlantı kurabiliriz. Eylemlerinin ardındaki fikirlerini, amaçlarını betimledikle-

18. "Breaking the Social Contract", Simon Critchley ile röportaj, Pelin Tan, www.e-flux.com/journal/breaking-the-contract (17.06.2015).

19. Felaketing Yanından Koşarken, Franco 'Bifo' Berardi ile atölye, 22-24 Nisan 2014, Otonom Yayıncılık & Pelin Tan & Önder Özengi, Istanbul.

Das in Istanbul ansässige Kollektiv Architecture for All (Herkes İçin Mimarlık) erstelltem während des Gezi-Widerstands, architektonische Zeichnungen von Spontanbauten im Gezi Park und entlang der Barrikaden[16]. Während des Gezi-Widerstands gab es eine temporäre Moschee, ein mobiles Lebensmittelkollektiv, das mit einfachen Materialien und einem Zelt lief, ein stetig wachsendes offenes Krankenhaus – lauter Beispiele von „Sofort-Vor-Ort-Architektur" auf dem Taksimplatz und im Gezi Park. Improvisierte Markierungen setzen die Grenzen jedes Bereichs und markieren die Funktion der Orte im Gezi Park; die Markierungen wachsen oder schrumpfen je nach Bedarf der Leute. Am häufigsten tritt performative Architektur auf während eines Ausnahmezustands, während urbaner Konflikte, wo Sofort-Architektur und Praxen radikalen räumlichen Widerstands aufkommen. Diese relationalen Widerstandsstrukturen führten dazu, dass Architecture for All die Initiative „#occupygezi architecture" begann. Ihre Forderung: „Wir brauchen neue Definitionen von Architektur in Situationen, in denen Architektur sich von Architekt_innen löst. Jedes einzigartige Gebäude, das wir auf den Straßen und im Gezi Park antreffen, hat einen eigenen, vor Ort improvisierten Design- und Umsetzungsprozess."[17]

Wir finden uns in einer weltgeschichtlichen Phase, in der lokale Bewegungen, bestehend aus selbstorganisierten Kollektiven, sich an translokale Netzwerke anschließen, die in der Lage sind, rhizomatische Verteilung und Überschüsse zu schaffen. Gleichzeitig haben die Occupy-Bewegungen in verschiedenen Städten eine gemeinschaftliche Praxis der Differenz eingeführt, die bestehende

16. Herkes için Mimarlık, www.herkesicinmimarlik.org (17.06.2015).

17. http://occupygeziarchitecture.tumblr.com (17.06.2015).

rinde, söyledikleri açıklığa kavuşuyor: "çekilme ile katılım, dünyada eylem ile araştırma, kurmaca ile öneri arasında farklı bir denge kurmak."[20]
Şimdi tam o andayız.

İngilizce'den çeviren: Kemal Atakay

Pelin Tan - Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyesidir. Artıkişler üyesi ve Videoccupy kurucu üyesidir. Toplumsal hareketler dijital medya arşivi bak.ma projesinde çalışmaktadır.

Bu makale daha önce İngilizce ve Türkçe olarak Eurozine'de (2014) yayınlanmıştır

20. "Architecture After Revolution", Decolonizing Architecture, Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman, Sternberg Press, 2014, Berlin.

kollektive Widerstandspraxen gesammelt hat. Der Unterschied zwischen den Bewegungen seit Seattle wurde bereits in den Werken von Michael Hardt und Antonio Negri diskutiert, ebenso wie Fragen rund um die Heterogenität von Arbeit und Gemeinschaften. Die Anti-Globalisierungsproteste im 21. Jahrhundert, fortgesetzt in den Occupy-Bewegungen, weisen einzigartige Solidaritätsformen, translokale Netzwerke und transversales Wissen und Pädagogik auf.

In den Worten des Philosophen Simon Critchley:

> „Wir können über Occupy reden. Occupy ist keine Revolution, sondern eine Rebellion, ist dennoch interessant und hat ganz neue politische Taktiken eröffnet. Occupy ist etwas sehr vertrautes für viele Leute der anarchistischen Linken.[…] Ich glaube an eine Reihe niederschwelliger, fast unsichtbarer Aktionen, die ab einem gewissen Punkt sichtbar und dann auch wirksam werden. Wie Gramsci sagen würde, ist Politik weder Manöverkrieg noch Frontalangriff auf die Macht, sondern ein zäher, langwieriger Stellungskrieg. Dazu braucht es Optimismus, List und Geduld."[18]

Für Franco „Bifo" Berardi ist ein Merkmal der Occupy-Bewegungen die Freude an anderen Gemeinschaften und Empathie für andere Allianzen.[19] Meiner Meinung nach können wir nicht mehr von neuem Aktivismus sprechen (und tun es auch nicht); wir reden allerdings über nicht gemeinschaftliches Wissen, das wir schaffen, über eine neue instituierende Macht und über kollektive Arbeit. Dies kann verknüpft werden mit der Praxis von Decolonizing Architecure und der Intention seiner Teilhaber_innen, die Gemeingüter aus der Perspektive von Al-Masha in Frage zu stellen: Die Form der Forschung „ist kollektiv, relational und aktiv". In diesem Zusammenhang denke ich, dass Konzepte wie „Partizipation", „Agonismus" und „Hegemonie", die wir oft in der Praxis von radikaler Demokratie verwenden, transformiert werden im Prozess vielschichtigerer, konditionaler und grundlegender Verhandlungen, die unsere Werte, Beziehungen und Handlungsweisen in unserer derzeitigen Gesellschaft in Frage stellen. Entsprechend können die Unterschiede zwischen institutionellem Wissen und seiner Produktion herausgefordert werden, mit dem Ziel ein Zusammenleben zu schaffen, das gleichzeitig aktiv und fiktiv ist und alltägliche, dringliche Realitäten berührt. So ist es, wenn Decolonizing Architecture die Ideen hinter ihren Aktionen beschreiben, welche ihrer Ansicht nach stattfinden, um „eine andere Balance zwischen Rückzug und Engagement, weltweiten Aktionen und Forschung und zwischen Fiktion und Angebot zu finden."[20]

Dieser Moment ist jetzt.

Aus dem Englischen/Türkischen von: Nadiye Ünsal

Pelin Tan ist Dozentin an der Fakultät für Architektur der Mardin Artuklu Universität. Sie ist Mitglied von *artıkişler* und Gründungsmitglied von *Videoccupy*. Außerdem ist sie beim digitalen Medienarchiv für gesellschaftliche Bewegungen *bak.ma* aktiv.
Dieser Artikel ist bereits auf Türkisch und Englisch bei Eurozine, 2014 erschienen.

18. "Breaking the Social Contract", Simon Critchley ile röportaj, Pelin Tan, www.e-flux.com/journal/breaking-the-contract (17.06.2015).

19. Felaketing Yanından Koşarken, Franco 'Bifo' Berardi ile atölye, 22-24 Nisan 2014, Otonom Yayıncılık & Pelin Tan & Önder Özengi, Istanbul.

20. "Architecture After Revolution", Decolonizing Architecture, Sandi Hilal, Alessandro Petti, Eyal Weizman, Sternberg Press: Berlin, 2014.



Die Ausstellung

Sergi

77□13 – Politische Kunst im Widerstand in der Türkei – Eine Ausstellung

77□13 – Türkiye'de Direnişin Sanatı Bir Sergi – Bir Sergi

Eva Liedtjens

„Wir zeigen oder repräsentieren nicht, wir entfalten die Potenziale der Aktion des ‚Hinsehens'"
(Pelin Tan zur Praxis von videoccupy)

77

1. Mai 1977, Türkei, Istanbul, Taksim Platz.

Spulen wir zurück: Der Ton wiederholt sich, die Spieluhr stockt. Ein rotes Fahnenmeer, Plakate, stolze Bannerträger „Es lebe der 1. Mai". Der Taksim Platz im Zentrum Istanbuls ist voller Menschen. Vor dem AKM (Atatürk Kültür Merkezi) hissen Arbeiter_innen und Student_innen ihre Fahnen. Schatten auf einem Dach; schwarz, weiß, flimmernd. Und plötzlich bricht die Menge auseinander. Menschen laufen. In Panik. Die Wasserwerfer rollen.

Und das Lied beginnt von vorne.

Die Videoarbeit „Haunted Reasons" des Video Kollektivs artıkışler entstand 2012 im Gedenken an die Verstorbenen vom 1. Mai 1977. 34 Men-

"Göstermiyor ya da temsil etmiyoruz, 'görüyorum' eyleminin potansiyellerini üretiyoruz."
(Pelin Tan, videoccupy pratiğine dair)

77

1 Mayıs 1977, Türkiye, İstanbul, Taksim Meydanı

Zamanı geri saralım: Aynı ses tekrarlanıyor, müzik kutusu duraklıyor. Kırmızı bir bayrak denizi, afişler, "Yaşasın 1 Mayıs" pankartlarını gururla taşıyanlar. İstanbul'un merkezindeki Taksim Meydanı insanlarla dolup taşıyor. AKM'nin (Atatürk Kültür Merkezi) önünde işçiler ve öğrenciler bayraklarını dalgalandırıyorlar. Bir çatının üzerindeki gölge; siyah, beyaz, parıl parıl…Ve kalabalık birdenbire dağılıyor. İnsanlar koşuşturuyor. Panik içerisindeler. Tomalar ilerliyor.

Ve şarkı baştan başlıyor.

Video kolektifi artıkişler'in video çalışması "Haunted Reason" (Akıl Tutulması) 1 Mayıs 1977'de ölenlerin anısına 2012 yılında gerçekleştirildi. 1

schen verloren ihr Leben, als die Massenkundgebung zum 1. Mai, durch Schüsse gewaltsam beendet wurde. Das Kollektiv Artıkışler versucht im Bereich der zeitgenössischen visuellen Kultur und Kunst einen Raum für kollektive Produktion und Verbreitung zu eröffnen. In ihrer Praxis fokussieren sie auf Brennpunkte der neueren sozialen Geschichte der Türkei, wie Gentrifizierung, Zwangsmigration und Arbeit im städtischen Raum. Das Archivieren und Teilen von kollektiver sozialer Erinnerung in Kollaboration mit anderen Gruppen ist Bestandteil ihrer Methode.

□

Die Ästhetik des sozialen Widerstandes, der Arbeiter_innenbewegung und der sozialistischen Linken ist präsent auf Fahnen, Bannern und Plakaten. Schwindet der Widerstand, sorgen zurückgebliebene Plakate, Graffiti, Parolen oder Rhythmen dafür, dass das Erlebte präsent bleibt. Eingespeist in das kollektive Gedächtnis rufen diese kreativen Formen des Widerstands lebhafte Bilder hervor. Die ästhetischen Besonderheiten der Repräsentationen und Kommunikationsprozesse sozialer Bewegungen im öffentlichen Raum sind Anknüpfungspunkte in dem Versuch dieser Ausstellung ein assoziatives Archiv aufzubauen. Die Jahre 1977 und 2013 bilden hier eine zeitliche Klammer, jedoch begreift sich das Projekt nicht als chronologische Darstellung und Repräsentation von politischer Kunst aus dieser Zeit. Vielmehr stellt das Projekt Fragen, versteht sich als offen und und selbstkritisch. Die Auswahl der künstlerischen Arbeiten und kulturhistorischen Dokumente werfen vielmehr Schlaglichter auf verschiedene soziale Gruppierungen und ihren Widerstand. Das Projekt möchte eine Plattform für einen lebhaften und kreativen Austausch von Erinnerung und zur Reflexion bieten.

Der Fokus der Ausstellung liegt auf dem span-





Artıkişler, *Akıl Tutulması*. Video, 2012.

Mayıs kitle gösterisi kurşunlarla şiddet kullanarak sonlandırıldığında 34 kişi hayatını kaybetmişti. Artıkişler kolektifi, çağdaş görsel kültür ve sanat alanında kolektif üretim ve yayım için alan açmaya çalışıyor. Pratiklerinde Türkiye'nin yakın sosyal tarihinin mutenalaştırma, zorunlu göç ve kentsel alanda iş gibi çatışma noktalarına odaklanıyor. Kolektif sosyal hafızanın başka gruplarla işbirliği içerisinde arşivlenip paylaşılması, metotlarının ayrılmaz bir parçası.

□

Sosyal direnişin, işçi hareketinin ve sosyalist solun estetiği bayraklarda, pankartlarda ve afişlerde ortaya konuluyor. Direniş sonlandığında, ardında bıraktığı afişler, duvar yazıları, sloganlar veya ritimler yaşananların mevcudiyetinin korunmasını

nungsvollen, schöpferischen Zwischenraum von Kunst und Politik.



TÜSTAV. Poster-Scan, 2015.

Eine Auswahl an Plakaten aus der Sammlung TÜSTAV (Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı / Stiftung für Sozialgeschichte der Türkei) von der Arbeitergewerkschaft DISK zum 1. Mai aus den 1970er Jahren zeigt uns die Sprache der Selbst – Darstellung der Linken Bewegung der jüngeren Geschichte der Türkei. Der visuellen Sprache des sozialen Widerstandes und ihrer Protestformen wird im graphischem Material sowie in dokumentarischen Momentaufnahmen nachgespürt. Die kulturhistorischen Dokumente werden mit künstlerischen Reflexionen kontextualisiert.

Das unabhängige Kollektiv Nar Photos, gegrün-

sağlıyor. Direnişin bu yaratıcı formlarının toplumsal hafızaya yerleşmesiyle birlikte canlı resimler doğuyor. Kamusal alandaki sosyal hareketlerin temsillerinin ve iletişim süreçlerinin estetik özellikleri, bu serginin çağrışımsal bir arşiv oluşturma çabasındaki bağlantı noktaları. 1977 ve 2013 seneleri burada zamansal bir parantez açıyor, yine de proje kendini bu dönemin politik sanatının kronolojik bir sunumu ve temsili olarak görmüyor. Daha ziyade, soru sorarak açık ve özeleştirel bir tavır alıyor. Sanatsal işlerin ve kültür tarihi belgelerinin seçkisi, farklı sosyal gruplaşmalara ve onların direnişlerine ışık tutuyor. Proje, hafızadakilerin canlı ve yaratıcı bir değiş-tokuşu ve analizi için bir platform sunmak istiyor.

Serginin odak noktasında sanat ve politika arasındaki heyecan verici ara bölge var.

İşçi sendikası DİSK'in, TÜSTAV'ın (Türkiye Sosyal Tarih Araştırma Vakfı) arşivinde bulunan ve 70'li yıllara ait 1 Mayıs pankartlarından bir seçki, Türkiye'nin yakın tarihinde sol hareketin kendini temsil ederken kullandığı dili gösteriyor. Sosyal direniş ve onun protesto formlarının görsel dilinin izleri, hem grafik belgelerde hem de belgesel niteliği taşıyan anlık görüntülerde sürülüyor. Kültür tarihinin belgeleri sanatsal yankılarıyla birlikte ele alınıyor.

2003 yılında kurulan bağımsız kolektif Nar Photos[1], belgesel fotoğrafçılığın sadece sosyal sorunların resmini göstermekten fazlası olduğunu düşünen fotoğrafçıların oluşturduğu bir topluluk. Dünyayı “anlamayı ve ifade etmeyi” araç olarak kullandıkları fotoröportajlarındaki ortak çalışmanın arkasındaki motivasyon, aktif bir değişim olasılığı. Kamusal alandaki protesto ve toplanmaların belgelenmesi çalışmalarının önemli bir bileşeni.

1. http://www.narphotos.net (17.06.2015).

det 2003, ist ein Zusammenschluss von Fotograf_innen für die Dokumentar-Fotografie mehr als bloßes Abbilden sozialer Missstände[1]. Als Werkzeug die Welt zu „verstehen und auszudrücken“ konzipiert, wird die gemeinsame Arbeit an ihren Foto-Reportagen angetrieben von der Möglichkeit aktiver Veränderung. Die Dokumentation von Protesten und Versammlungen im öffentlichen Raum ist ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit.

Ihre Aufnahmen etwa der Demonstrationen zum 8. März 2015 (Weltfrauentag) und des Pride Day 2014 verdeutlichen die Vielfalt und Kreativität im Ausdruck sozialen Protestes auf der Straße. Das farbenfrohe Spektakel trügt jedoch nicht über die bittere Realität hinweg. Die Gleichberechtigung von Frauen und LGBTI in der Türkei ist immer noch umkämpft.

Blicken wir noch einmal zurück: Nach dem blutigen Mai 1977 und dem Militärputsch am 12. September **1980** beherrscht die Angst vor politischem Ausdruck den öffentlichen Raum. Da aus der Sicht des Militärs die Politisierung der Gesellschaft und ihrer Institutionen, wie den Gewerkschaften und Universitäten, Schuld an der vorausgegangenen politischen Krise trugen, wurden alle Maßnahmen darauf gerichtet die Gesellschaft zu entpolitisieren. Erden Kosova spricht von dem „großen Trauma“[2] der 1980er Jahre, das die sich vorher entwickelnde sozialistisch orientierte Intelligenzia schockierte. Die Schwächung der sozialistischen Bewegung durch gewaltvolle Unterdrückung, Verhaftung und Vertreibung linker Intellektueller, führte ironischerweise gleichzeitig zu einem Aufkommen erster zeitgenössischer Frauenbewegungen.

1. http://www.narphotos.net (17.06.2015).
2. Kortun, Vasif; Kosova, Erden: Szene Türkei: Abseits, aber Tor! Jahresring 51. Köln. 2004. S. 91.

8 Mart 2015 (Dünya Kadınlar Günü) ve 2014 Onur Yürüyüşü'nde çektikleri kareler, sokaktaki sosyal protestoların ifadelerindeki çeşitlilik ve yaratıcılığı görünür kılıyor. Ancak bu rengarenk gösteri acı gerçekliğin önüne geçemiyor. Türkiye'de kadın ve LGBTİ'lerin eşitliği halen çok tartışmalı bir konu.

Bir kez daha geçmişe bakalım: 1997'deki kanlı 1 Mayıs'ın ve 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından, politik düşünceleri ifade etmekten duyulan korku kamusal alanı ele geçirdi. Orduya göre politik krizin suçlusu, toplumun ve sendikalar ile üniversiteler gibi toplum kuruluşlarının politikleşmesi olduğundan, tüm önlemler toplumu apolitikleştirmeye yöneldi. Erden Kosova 80'li yılların "büyük travma"sının[2] bunun öncesinde gelişmekte olan sosyalist yönelimli aydın sınıfını şoka uğrattığını söylüyor. Sol aydınların şiddetle baskı altına alınmaları, tutuklanmaları ve tehcir edilmeleri sonucunda sosyalist hareketin zayıflatılması, ironik şekilde aynı zamanda ilk çağdaş kadın hareketinin ortaya çıkmasına da yol açtı.

17 Mayıs 1987'de İstanbul'da 3000 kadın "Ayaklarımızın altında cenneti değil dünyayı istiyoruz" haykırışıyla ev içi şiddeti protesto ettiler. Atasözünde[3] ifade edildiği üzere anneliği cennet katına

2. Kortun, Vasif; Kosova, Erden: *Szene Türkei: Abseits, aber Tor!* Jahresring 51. Köln. 2004. S. 91.
3. "Cennet annelerin ayakları altındadır." "Kutsal" anne rolüne atıfta bulunan Türk atasözü. Feminist söylem, bu atasözünü kadının anne rolüne indirgenmesini eleştirmek amacıyla ele alıyor.

Am 17. Mai **1987** protestierten 3000 Frauen unter dem Schlachtruf: „Boden unter den Füßen, nicht den Himmel“ in Istanbul gegen häusliche Gewalt. Das Wertesystem der Türkei, welches sprichwörtlich die Mutterschaft in den Himmel hebt[3], sollte hier auf den Kopf gestellt werden.[4] Auslöser für die Demonstration war ein Gerichtsurteil im Scheidungsprozess einer Mutter von drei Kindern, welche sich aufgrund der Gewalttätigkeit ihres Mannes scheiden lassen wollte. Der Richter verweigerte die Scheidung und rechtfertigte seine Entscheidung mit einem alten türkischen Sprichwort: „Kadının sırtını sopasız, karnını sıpasız bırakmamak gerek.“[5] - „ Der Rücken einer Frau sollte nicht ohne Stock, der Bauch nicht ohne Kind bleiben.“ Der Massenprotest der Frauen war die erste erlaubte Großdemonstration nach dem Militärputsch 1980 und brachte das Thema der häuslichen Gewalt in die Öffentlichkeit.

3. „Cennet annelerin ayakları altındadır“ / „Der Himmel ist unter den Füßen der Mütter“: Türkisches Sprichwort, welches sich auf die „heilige“ Mutterrolle bezieht. Im feministischen Diskurs wurde das Sprichwort aufgegriffen, um die Reduzierung der Frau auf die Rolle der Mutter zu kritisieren.

4. Beral Madra versammelte unter diesem Titel im Rahmen der Ausstellung „Istanbul Next Wave“ Berlin 2009 eine Anzahl türkischer Künstlerinnen. Siehe: Madra, Beral: Boden unter meinen Füßen, nicht den Himmel. Eine Erkundigung über einige der langen und abenteuerlichen Wege, die türkische Künstlerinnen im 20. Jahrhundert gegangen sind. In: Ausst.-Kat.: Istanbul next wave. Zeitgenössische Kunst aus Istanbul ; Gleichzeitigkeit - Parallelen – Gegensätze. Hrsg. v. Akademie der Künste Berlin, 1. Aufl. Göttingen: Steidl [u. a.], 2009, S. 92–102.

5. Zitiert nach Yeşilyurt Gündüz 2004, S. 120, Yeşilyurt Gündüz, Zuhal: The Women´s Movement in Turkey: From Tanzimat towards European Union Membership. In: Perceptions, Autumn 2004, S. 115-134. Online verfügbar unter: http://www.sam.gov.tr/volume9c.php (letzter Zugriff: 16.03.2011).

çıkaran Türkiye'deki değer sistemi burada alaşağı edilmek isteniyordu.[4]

Gösteriyi tetikleyen, şiddet eğilimi yüzünden kocasından ayrılmak isteyen üç çocuk annesi bir kadının boşanma davasında verilen mahkeme kararıydı. Hakim boşanma talebini reddederek kararını eski bir Türk atasözü ile haklı göstermeye çalışmıştı: “Kadının sırtını sopasız, karnını sıpasız bırakmamak gerek.“[5] - Kadınların kitlesel protestosu, 1980 askeri darbesi sonrasında izin verilen ilk büyük gösteri yürüyüşüydü ve ev içi şiddet konusunu kamusal alana taşıdı.

Sergide iki işiyle birden bulunan sanatçı CANAN, çalışmalarını feminist gelenekte üretiyor. İşlerinde sadece öznenin içinde bulunduğu büyük toplumsal sisteme eleştirel şekilde yaklaşmakla kalmayıp, aynı zamanda tam da kişisel olanı odak noktasına koyarak kamusal cephenin ardındaki çok şahsi derinliklere bakıyor. Şahsi hikayeler çalışmalarının çıkış noktasını oluşturuyor. İlkin kamusal mekan için tasarlanmış olan afiş eylemi “Nazar Değdi Dünyama”da (It was worth the evil eye into my world) olduğu gibi ev içi şiddet ve istismar konularını tartışmaya açıyor ve Türk toplu-

4. Beral Madra 2009'da Berlin'de gerçekleşen“Istanbul Next Wave“ sergisi kapsamında bir grup Türk kadın sanatçıyı bu başlık altında bir araya getirdi. . Bkz.:Madra, Beral: *Boden unter meinen Füßen, nicht den Himmel. Eine Erkundigung über einige der langen und abenteuerlichen Wege, die türkische Künstlerinnen im 20. Jahrhundert gegangen sind.* In: Ausst.-Kat.: *Istanbul next wave. Zeitgenössische Kunst aus Istanbul ; Gleichzeitigkeit - Parallelen – Gegensätze.* Hrsg. v. Akademie der Künste Berlin, 1. Baskı Göttingen: Steidl [u. a.], 2009, S. 92–102.

5. Yeşilyurt Gündüz'den alıntı, 2004, S. 120, Yeşilyurt Gündüz, Zuhal: The Women´s Movement in Turkey: From Tanzimat towards European Union Membership. In: Perceptions, Autumn 2004, S. 115-134. Online metin için: http://www.sam.gov.tr/volume9c.php (letzter Zugriff: 16.03.2011).

Die Künstlerin CANAN, die mit zwei Werken in der Ausstellung vertreten ist, arbeitet in feministischer Tradition. Mit ihren Arbeiten blickt sie nicht nur kritisch auf das große gesellschaftliche System, in das das Subjekt verstrickt ist, sondern stellt gerade auch das Persönliche in den Fokus und blickt hinter die öffentliche Fassade auf die ganz privaten Abgründe. Ausgangspunkt ihrer Arbeiten bilden persönliche Geschichten. Wie in ihrer Arbeit „Nazar Değdi Dünyama - It was worth the evil eye into my world" , einer Plakataktion 2011 ursprünglich für den öffentlichen Raum konzipiert, setzt sie sich mit häuslicher Gewalt und Missbrauch auseinander und provoziert mit ihrer Offenlegung der Missstände die türkische Gesellschaft. Die Arbeit „Femina" von 2014 kommentiert ihre feministische Position betont plakativ. Sie liest sich wie ein tragisch ironischer Kommentar über die immer noch bestehende Notwendigkeit für die Gleichberechtigung aufzubegehren. Stolz trägt die nackte Frau die Flagge des feministischen Widerstandes, im symbolischen Lila eingefärbt. Ein etwas anderes „Werbe" - Plakat, ganz im Sinne von „the personal is political".

Die Flagge sticht hier hervor als Symbol des Aufstandes, als ein Archetypus der Revolution. Man erinnere sich an Eugene Delacroix „Die Freiheit auf den Barrikaden - Die Freiheit führt das Volk" von 1820 in dem die halb entblößte Marianne mit erhobener Fahne das französische Volk hinter sich über die Barrikaden aus Leichen führt. „Haydi Barikata"[6] - Auf zu den Barrikaden. Der Widerstand der die Menge mobilisiert, euphorisiert, ideologisiert.

Die Arbeit von Şener Özmen „The Flag" (2010) bildet einen ironischen Kontrapunkt. Drei Männer im Anzug stehen stramm, ein weiterer zieht



CANAN, *Nazar degdi dünyama*. Poster, 2011.

munu ayıplarını ifşa ederek provoke ediyor. 2014 tarihli işi "Femina", feminist pozisyonunu göz alıcı bir vurguyla yorumluyor. İşi, eşitlik için ayaklanmanın halen gerekli olmasına dair trajik ve ironik bir yorum olarak okumak mümkün. Çıplak bir kadın, feminist direnişin sembolü mor renkteki bayrağını gururla taşıyor. "Şahsi olan politiktir" anlamına gelen biraz farklı bir "reklam" afişi.

Bayrak burada ayaklanma sembolü ve devrimin bir arketipi olarak öne çıkıyor. Eugene Delacroix'nin 1820 tarihli "Barikatlarda özgürlük – Özgürlük halkı yönetiyor" resmini akla getiriyor. Tabloda yarı çıplak Marianne havaya kaldırdığı bayrakla cesetlerden oluşan barikatların üzerinden yürüyerek arkasındaki Fransız halkına lider-

6. Songtitel der Band Bandista.



Erkan Özgen, *Adult Games*. Video, 2004.

eine nicht sichtbare Flagge hoch. Die Köpfe sind erhoben, die Halskrausen halten sie dort. Die Arbeit kommentiert skurril die Halsstarrigkeit jeglicher Ideologie.

Dieser ironisch, spielerische Umgang mit der so harten Realität des Widerstandes findet sich auch wieder in der Video Arbeit „Adult Games“ von Erkan Özgen aus dem Jahr 2004. Ein Dutzend maskierte Kinder stürmen einen Spielplatz. Einer der Gruppe späht zuerst ob die Luft rein ist, dann geht das Spiel los. Hinter der aberwitzigen Situationskomik, welche an die Katz-und Mausspiele von Aktivisten im Straßenkampf mit der Polizei erinnern, liegt die erstickende Realität eines Landstriches seit Jahrzehnten geprägt von Repression, ethnischen Konflikten und Bürgerkrieg. Der Künstler aus Diyarbakır verweist auf das Alltägliche des Widerstandes im kurdischen Südosten der Türkei, in der selbst Kinder die „Spiele der Erwachsenen“ spielen.

Dem lauten Protest auf der Straße gegenüber finden sich Formen des stillen, anklagenden Widerstandes. So wie der klagende Protest der Samstagsmütter (Cumartesi Anneleri), welche sich nach dem Vorbild der argentinischen Mütter von der „Plaza de Mayo“ jeden Samstag friedlich versammeln und Aufklärung über das Schicksal ihrer verschwundenen Angehörigen fordern. Insbe-

lik ediyor. “Haydi Barikata“[6] - Kitleyi hareketlendiren, coşturan, ideolojize eden direniş.

Şener Özmen'in işi “The Flag” (2010) bununla ironik bir paralellik sergiliyor. Takım elbiseli üç adam dimdik dururken, bir başkası görünmeyen bir bayrağı havaya kaldırıyor. Başları kalkık, boyunlukları başlarını havada tutuyor. Özmen'in işi, her türlü ideolojinin dik kafalılığına absürd bir yorum getiriyor.

Direnişin çok katı gerçekliğine bu oyuncu yaklaşım, Erkan Özgen'in 2004 tarihli video çalışması “Adult Games”de de kendini gösteriyor. Bir düzine maskeli çocuk bir oyun alanına akın ediyor. Gruptan biri önce temiz mi diye havayı kontrol ediyor ve bunun ardından oyun başlıyor. Eylemcilerin polisle olan sokak savaşlarındaki kedi fare oyununu andıran absürd durum komedisinin ardında, on yıllardan bu yana baskı, etnik çatışmalar ve iç savaşın etkisi altında bulunan bir bölgenin boğucu gerçekliği yatıyor. Diyarbakırlı bir sanatçı olan Özgen, çocukların bile “yetişkin oyunları” oynadıkları Türkiye'nin Kürt güneydoğusundaki gündelik direnişe dikkat çekiyor.

Sokaktaki gürültülü protestonun karşısında sessiz ve yakınmayı dile getiren direniş şekilleri yer alıyor. Mesela her cumartesi günü “Plaza de Mayo” önünde barışçıl şekilde toplanarak, kaybolan yakınlarına ne olduğunun ortaya çıkarılmasını talep eden Arjantinli anneleri örnek alan Cumartesi Anneleri'nin yaslı protestosu gibi. Güneydoğu bölgesinde özellikle 90'lı yıllarda, eleştirel politik düşüncelere sahip çok sayıda kişi “ortadan kayboldu”. Bu 1980 darbesinden sonra devreye sokulan bir baskı aracıydı. Tartışmalı bir anti-terör yasası da bu suçlara destek çıktı: Şüpheliler haklarında

6. Bandista grubunun şarkı sözü



Adnan Onur Acar / Nar Photos, *Saturday Mothers' 500th gathering in Istanbul*. Foto, 2014.

sondere in den 1990er Jahren in den südöstlichen Provinzen wurden viele politisch kritisch-denkende Menschen „verschwunden" - ein Repressionsinstrument, das nach dem Putsch 1980 eingeführt wurde. Ein umstrittenes Anti-Terrorismus-Gesetz begünstigte diese Taten: Verdächtige durften ohne Anklage für mehrere Tage ohne Kontakt zur Außenwelt festgehalten werden.[7] Am 27. Mai **1995** protestierten die Angehörigen der Vermissten das erste Mal mit einem Sit-In beim Galatasaray Platz in Istanbul. Seit diesem Tag versammeln sich die Angehörigen dort jeden Samstag und erinnern mahnend mit Bildern oder Besitzgegenständen an ihre Vermissten. Eine Reihe von Dokumentarfotografien von Nar Photos erzählt eindrücklich von diesem Akt des Protestes.

Die Fotografie Installation „Fotoğraf" von Cengiz Tekin greift diese Thematik in einer sehr persönlichen künstlerischen Arbeit auf. Drei Fotos aus verschiedenen Jahrzehnten aus der gleichen Familie erzählen eine Geschichte vom Vermissen und dem tragischen Eindringen des Staates in das Private. Die drei Bilder zeigen jeweils ein und denselben Mann: als Soldat, welcher sich mit einem Bild Atatürks fotografieren lässt, als Bild im

7. http://www.amnesty.de/umleitung/1996/deu05/045 (17.06.2015).

suçlama olmasa bile günlerce dış dünyayla bağlantıları olmadan gözaltına alınabiliyordu.[7]

27 Mayıs 1995'te, kaybolan kişilerin yakınları İstanbul'daki Galatasaray Meydanı'nda ilk kez oturma eyleminde bulundular. O günden bu yana her cumartesi orada toplanarak, kaybolan yakınlarını resimleri veya eşyalarıyla hatırlatıyor ve anıyorlar. Nar Photos'un fotoğraflarından bir seri, bu protesto eylemini etkileyici şekilde anlatıyor.

Cengiz Tekin'in fotoğraf yerleştirmesi "Fotoğraf", bu konuyu çok kişisel bir sanatsal çalışma kapsamında ele alıyor. Aynı aileye ait ve farklı onyıllardan üç fotoğraf, bir kaybın ve devletin özel olana trajik şekilde müdahale etmesinin hikayesini anlatıyor. Üç resmin her birinde aynı adam var: Atatürk'ün bir resmiyle fotoğraf çektiren asker olarak, devlet hizmetindeki genç adamı yakınlarının çemberinde resim içerisinde resim olarak, ve yine resim içinde resim olarak: Bu sefer devletin alıp da bir daha geri vermediği bir adam.

Genç fotoğrafçılar Cihangir Duyar ve Ekim Ruşen Kapçak da 2013 tarihli "Bir Rüyaya Yolculuk"-

7. http://www.amnesty.de/umleitung/1996/deu05/045 (17.06.2015).

Bild, im Kreise der Verwandten in Gedenken an den jungen Mann im Staatsdienst und wiederum als Bild im Bild: Einen Mann, den der Staat geholt und nicht wieder zurück gebracht hat.

Die beiden jungen Fotografen Cihangir Duyar und Ekim Ruşen Kapçak begeben sich in „Bir Rüyaya Yolculuk (A Journey to A Dream)“ 2013, auf eine ebenso persönlichen Reise. Das Fotografie-Projekt[8] begann mit der Entdeckung eines Briefwechsels aus den 1980ern zwischen Ekim Ruşen Kapçak's inhaftierten Vater und seiner Mutter. Das Projekt nimmt Ruşens Vater, den Journalisten Hatip Kapçak in den Blick, der **1992** ermordet und die Tat noch immer ungeklärt ist. Es sucht nach Wahrheiten in den Briefen, Menschen, Orten und Fotografien, die geblieben sind. Die Suche nach dem verlorenen Vater, das Versuchen zu Verstehen, im Gefängnis und im Draußen, lassen Einblick gewähren in die jüngere Geschichte einer Region, geschrieben mit Schmerz und Widerstand.

Die Videoarbeit „Seperation“ aus der Reihe „Heure de Paris“ von Barış Doğrusöz ist ebenfalls eine Recherche über das Zusammenlaufen von persönlicher Erinnerung und kollektiver Geschichte. Der Künstler, aufgewachsen in Frankreich verhandelt in seiner Arbeit sein persönliches Exil und nähert sich der jüngeren Geschichte der Türkei mittels Found Footage und Archivmaterial französischer Fernsehsender an. Die Reise beginnt 1978, dem Geburtsjahr des Künstlers. Das Roadmovie bildet den Versuch eine Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden und stolpert dabei über Bilder von Repression und Widerstand.

8. Die Arbeit ist im Rahmen des BAK Projektes von Anadolu Kültür / DSM entstanden. http://anadolukultur.org/en/areas-of-work/projects/bak-revealing-the-city-through-memory-2013/78 (17.06.2015).



Cihangir Duyar/Ekim Ruşen Kapçak, *A Journey to A Dream*. Verschiedene Installationsmedien, 2013.

ta şahsi bir yolculuğa çıkıyorlar. Fotoğraf projesi[8] , Ekim Ruşen Kapçak'ın tutuklu babası ve annesi arasında 80'lerde gerçekleşen mektuplaşmaların keşfiyle başlıyor. Proje, Kapçak'ın 1992 yılında öldürülen ve ölümü hala açıklığa kavuşturulamayan babası gazeteci Hatip Kapçak'ı merkezine alıyor. Mektuplar, insanlar, mekanlar ve fotoğraflardaki gerçekleri arıyor. Hapishanede ve dışarıdaki kayıp babayı arama ve anlama çabası, bir bölgenin acı ve direnişle yazılmış yakın tarihine daha yakından bakmayı sağlıyor.

Barış Doğrusöz'ün “Heure de Paris” serisinden video işi “Seperation” da kişisel anıların kolektif tarihle kesişimi hakkında bir araştırma. Fransa'da büyüyen sanatçı, çalışmasında kendi şahsi sürgününü konu edinerek Fransız televizyon kanallarının arşiv materyali ve found footage aracılığıyla Türkiye'nin yakın tarihi ile yakınlaşıyor. Yolculuğu 1978'de, sanatçının doğum yılında başlıyor. Bu yol filmi, geçmişi şimdiki zaman ile birleştirmeye çabalarken, karşısına bu esnada baskı ve direnişin resimleri çıkıyor.

19 Ocak 2007 Türkiye'nin yakın tarihinde kara

8. Bu çalışma Anadolu Kültür / DSM'in BAK projeleri kapsamında gerçekleştirildi. http://anadolukultur.org/en/areas-of-work/projects/bak-revealing-the-city-through-memory-2013/78 (17.06.2015).

Der 19. Januar 2007 ist ein schwarzer Tag in der jüngeren Geschichte der Türkei. Der armenische Journalist Hrant Dink, der sich in seiner Arbeit und seinen persönlichem Engagement für die Zivilgesellschaft, Demokratie und Menschenrechte, sowie einer Annäherung der Türkei und Armenien einsetzte, wird auf offener Straße erschossen. Jedes Jahr am 19. Januar versammeln sich Tausende vor dem Gebäude der Zeitschrift Agos in Istanbul, um ihm zu gedenken und für das Recht auf freie Meinungsäußerung einzustehen. Die Farbe des Widerstandes ist schwarz.



Hüseyin Karabey, *Hiç bir karanlık unutturmaz*. Video, 2011.

Der Filmemacher Hüseyin Karabey erinnert mit seiner Videoarbeit „Hiç bir karanlık unutturmaz" (Keine Dunkelheit lässt je vergessen) aus dem Jahr 2011 an den ermordeten Hrant Dink. Auf der Beerdigung sprach die Ehefrau des Ermordeten zu der aufgebrachten Menschenmenge. Der Animationsfilm bringt diese, für die Geschichte der Türkei so bedeutende Rede, zurück in das kollektive Gedächtnis. Die schwarz-weiß animierten Bilder begleiten die eindringliche Stimme von Rakel Dink, die uns einen bewegenden Abschiedsbrief an ihren Mann vorliest.

Im Jahr 2015 jährt sich der Gedenktag der Vertreibung und des Völkermordes an den Armeniern zum 100. mal. Im DEPO, einem Kulturzentrum in Istanbul, fand zu diesem Anlass die Ausstellung „Nereye Gideceğimizi Bilmeden… / Without knowing where we are headed… „ unter



Barış Doğrusöz, *‚Heure de Paris': Index 1 - Separation*. Video, 2012.

bir gün. Mesleki ve şahsi yaşamında sivil toplum, demokrasi ve insan haklarının yanında Türkiye ve Ermenistan'ın yakınlaşması için de mücadele veren Ermeni gazeteci Hrant Dink, sokak ortasında vuruldu. Her yıl 19 Ocak'ta binlerce kişi onu anmak ve ifade özgürlüğüne sahip çıkmak için İstanbul'da Agos gazetesinin binası önünde toplanıyor. Direnişin rengi siyah. Sinemacı Hüseyin Karabey, 2011 tarihli video çalışması "Hiç bir karanlık unutturmaz" ile Hrant Dink'i anıyor. Dink'in hanımı, eşinin cenaze töreninde öfkeli bir kalabalığa konuşuyor. Animasyon film, Türk tarihi adına büyük önem taşıyan bu konuşmayı toplumsal hafızaya geri taşıyor. Siyah-beyaz animasyon görüntüler, Rakel Dink'in kocasına yazdığı dokunaklı veda mektubunu okuyan sesine eşlik ediyor.

2015 yılı Ermeni'lerin Anadolu'dan sürülmesinin ve soykırımın 100. yıldönümü. İstanbul'da bir kültür merkezi olan DEPO'da, bu vesileyle sanatçı Nalan Yırtmaç'ın katıldığı "Nereye Gideceğimizi Bilmeden… / Without knowing where we are headed… " sergisi gerçekleşti. Soykırımın başlangıcı sayılan 24 Nisan 1915 yılında Ermeni muhalefetinden çok sayıda lider, çok sayıda gazeteci ve yazar İstanbul'da tutuklandı, sürgüne gönderildi ve öldürüldü. Nalan Yırtmaç Berlin'de,

Beteiligung der Künstlerin Nalan Yırtmaç statt. Am 24. April 1915 wurden zahlreiche Führer der armenischen Opposition, Journalisten und Schriftsteller in Istanbul verhaftet, verschleppt und getötet. Nalan Yırtmaç zeigt eine Auswahl ihrer Porträts ermordeter armenischer Intellektueller in Berlin. Die Porträts, welche den „vertriebenen Armeniern" ein Gesicht verleihen, zeigt Nalan Yırtmaç in ihrer eigenen Bildsprache mit Bezug auf überlieferte Fotografien.[9]

Die Künstlerin und Aktivistin aus dem Umfeld der subkulturellen Bewegung des Post - Punk arbeitet mit einfachen Materialien und Techniken der Street Art. In ihrer künstlerischen Arbeit formuliert sie ironisch Kritik an Phänomenen des urbanen Alltags und rückt die Verlierer des rasanten Städtewachstums in den Vordergrund.

Der Video Künstler Berat Işık greift in seiner dokumentarischen Videoarbeit „Oasis" (20 min, 2014) die Probleme der Stadtentwicklungsprojekte und Gentrifizierung in der Türkei auf. In der Geschichte des alten Mannes aus dem Südosten der Türkei und seinem Garten spiegelt sich die tragische Verflechtung von Vertreibung, Repression und kapitalistischen Strukturen.

13

Die gewaltsame Räumung eines besetzten Parks im Zentrum Istanbuls war Auslöser eines der größten Widerstandsbewegungen in der Türkei. Der Gezi-Park war und ist als temporäre autonome Zone ein Symbol für Solidarität und kreativen Widerstand. Im Camp entstanden in kürzester Zeit in kollektiver Arbeit temporäre Strukturen um ein Funktionieren der Gemeinschaft zu gewährleisten; eine Gemeinschafts-Küche, ein offe-

9. http://www.depoistanbul.net/en/activites_detail.asp?ac=125 (17.06.2015).

öldürülen Ermeni aydınların portrelerinden bir seçki sunuyor. Sanatçı, "tehcir edilen Ermeniler"e bir yüz kazandıran portreleri, o dönemden kalan fotoğraflara başvurarak[9] kendi resim dilinde sergiliyor.

Bir altkültür hareketi olan Post-Punk çevresinden gelen sanatçı ve aktivist, sokak sanatının basit malzeme ve teknikleriyle çalışıyor. Sanatsal işlerinde kentsel gündelik yaşam gerçeğini ironiyle eleştirerek hızlı kentsel büyümenin kaybedenlerini ön plana çıkarıyor.



Berat Işık, *Oasis*. Video, 2014.

Video sanatçısı Berat Işık, belgesel video işi "Oasis"de (20 dakika, 2014) Türkiye'de kentsel gelişim projeleri ve mutenalaştırmaya dair problemleri ele alıyor. Güneydoğulu yaşlı adam ve bahçesinin hikayesinde tehcir, baskı ve kapitalist yapıların trajik bir şekilde bir araya gelişine şahit oluyoruz.

13

İstanbul'da işgal edilen bir parkın zor kullanarak tahliye edilmesi, Türkiye'deki en büyük direniş hareketlerinden birinin tetikleyicisi oldu. Gezi Parkı geçici bir otonom bölge olarak dayanışma ve yaratıcı direnişin sembolü haline geldi ve hala da öyle. Kampta çok kısa zamanda kolektif bir ça-

9. http://www.depoistanbul.net/en/activites_detail.asp?ac=125 (17.06.2015).

nes Krankenhaus, eine temporäre Moschee, eine Bibliothek und vieles mehr. Das Kollektiv architecture for all (Herkes için Mimarlık) hielt diese spontanen Architekturformen in Zeichnungen fest. In der performativen Architektur, die keinen Architekten benötigt, findet sich der Ausdruck kreativen räumlichen Widerstands. Die Initiative #occupygezi architecture des Kollektivs fordert eine Neudefinition von Architektur. Eine weitere architektonische Struktur des Widerstandes ist die Barrikade. Die Fotoarbeit des Fine Arts Photography Department der Mimar Sinan Universität zeigt diese großformatig und symbolträchtig. Die Barrikade als ein gemeinsam geschaffenes Bollwerk, welches den umkämpften Freiraum schützt.

Nach der Räumung des Parks verlagerte sich der soziale Widerstand in Foren, die regelmäßig in verschiedenen Parks anderer Stadtviertel stattfanden. Die Diskussion und das gemeinsame Entwickeln von Ideen für eine mögliche neue Gesellschaftsstruktur rückten in den Mittelpunkt. Solidarität und Kollektivität, insbesondere auch beim Zugang zu und Teilen von Wissen ist ein wichtiger Faktor der Bewegung. Im Sinne dieser Praxis, in der Wissensproduktion zum Aktivismus wird, ist ein Teil der Ausstellung als Archiv- und Arbeitsraum konzipiert. Eine digitale, künstlerische Archivarbeit von Sencer Vardarman zu ästhetischen Kodierungen der Gezi-Bewegung im Netz, ein aktivistisches Videoarchiv der Initiative bak.ma und eine Internetplattform, welche die Rhizom-artigen Strukturen politischer und ökonomischer Akteure in der Türkei zeigt (Mülksüzleştirme Ağları[10] / Network of Disposessesion) lädt den Besucher_innen zur Recherche ein.

Das Online-Archiv über die Bewegung Devrimci

10. http://www.mulksuzlestirme.org (17.06.2015).

lışma içerisinde, birliğin sorunsuz şekilde işlemesini sağlayacak geçici yapılar oluşturuldu; topluluk mutfağı, açık bir hastane, geçici bir, mescit, bir kitaplık ve çok daha fazlası. Architecture for all (Herkes için Mimarlık) kolektifi bu spontane mimarlık formlarını çizime döktü. Yaratıcı mekansal direniş, mimara ihtiyacı olmayan performatif mimaride ifadesini buldu. Kolektifin #occupygezi architecture inisiyatifi, mimarlığın yeniden tanımlanmasını talep etti. Direnişin bir diğer mimari yapısı da barikattı. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fotoğrafçılık Bölümü’nün fotoğraf çalışması, bunu büyük formatta gösterirken sembolik bir anlam taşıyor. Ortak üretilmiş bir siper olarak barikat, uğruna mücadele verilen serbest bölgeyi koruyor.

Parkın boşaltılmasının ardından sosyal direniş, diğer ilçelerin çeşitli parklarında düzenli olarak gerçekleşen forumlara taşındı. Yeni bir toplumsal yapı ihtimali hakkındaki tartışmalar ve birlikte fikir üretme öncelik kazandı. Özellikle de bilgiye erişim ve bilgiyi paylaşırkenki dayanışma ve kolektif yaklaşım, hareketin önemli bir unsuru. Bilgi üretiminin aktivizme dönüştüğü bu pratik göz önüne alınarak, serginin bir kısmı arşiv ve çalışma odası olarak tasarlandı. Sencer Vardarman'ın Gezi hareketinin internetteki estetik kodlamalarıyla ilgili dijital ve sanatsal bir arşiv çalışması, bak. ma inisiyatifinin aktivist bir video arşivi ve Türkiye'deki politik ve ekonomik aktörlerin rizom benzeri yapılarını gösteren bir internet platformu (Mülksüzleştirme Ağları[10] / Network of Dispossession) ziyaretçileri araştırma yapmaya davet ediyor.

Türkiye Araştırma Enstitüsü'nden (RIT)[11] aka-

10. http://www.mulksuzlestirme.org (17.06.2015).
11. Research Institute Turkey, genç akademisyenler, sanatçılar ve aktivistlerden oluşan ve merkezi New York’ta olan bir araştırma kooperatifi. 2013 yılında Gezi protestolarının ardından kuruldu.

Yol[11] (Der revolutionärer Weg), ein Projekt von Akademiker_innen des Research Institute Turkey (RIT)[12] und damaligen Aktivist_innen, gewährt einen Einblick in die aktivistische Arbeit dieser linken Gruppierung in der Türkei. Devrimci Yol, gegründet 1977, wurde als linkradikale Gruppierung in der Türkei verboten und verfolgt. Die Poster, Informationsblätter und „Depeschen" spiegeln das politische Bewusstsein der Linken dieser Zeit wieder. Sie verdeutlichen zu dem, wie der Widerstand in der Türkei auch in Deutschland seinen Platz gefunden hat. Die Archivarbeit versteht sich als offenes Projekt, welches die Vernetzung und das lebendig Halten von Erinnerungen im Austausch sucht.

Das Prozesshafte des Projektes wird auch in dem Beitrag des Künstler Murat Akagündüz deutlich. Der Mitbegründer der Künstlergruppe Hafriyat zeigt eine großformatige Malerei auf Leinwand. Eine Arbeit die während seines Aufenthaltes in Berlin entsteht. Die Karikaturen von Cem Dinlenmiş begleiten durch die Ausstellung. Die ironisch bissigen Kommentare über das Zeitgeschehen sind bedeutende Dokumente der jüngeren Geschichte der Türkei und eine Metapher für freie Meinungsäußerung.

Das hier beschriebene Ausstellungs-Projekt begreift sich als künstlerisch – wissenschaftlicher Rechercheprozess mit aktivistischem Ansatz. Statt eines linearen Geschichtsverständnisses und dessen Repräsentation, werden die seit den 1970ern bis in unsere heutige Zeit entstandenen Brüche, Ereignisse, Verflechtungen, unerwartete Neuerungen, sowie die sich hieraus manifestie-

11. http://www.devrimciyolarsivi.org (17.06.2015).
12. http://www.riturkey.org/tr (17.06.2015). Das Research Institute Turkey ist eine Forschungs-Kooperatif junger Akademiker, Künstler und Aktivisten mit Sitz in New York, gegründet im Anschluss an die Gezi-Proteste 2013.

demisyenler ve o zamanki aktivistlerin bir projesi olan Devrimci Yol[12] hareketi ile ilgili bir online arşiv, Türkiye'deki bu sol gruplaşmanın aktivist çalışması hakkında bilgi veriyor. 1977 yılında kurulan Devrimci Yol, radikal solcu bir gruplaşma olarak Türkiye'de yasaklandı ve takip edildi. Posterler, bilgilendirme broşürleri ve "telgraflar" o zamanın solcularının politik bilincini yansıtıyor. Bunun yanısıra Türkiye'deki direnişin Almanya'da da nasıl yerini bulduğunu aydınlatıyorlar. Arşiv çalışması, hafızadakilerin değiş-tokuş aracılığıyla bir araya gelmesi ve canlı tutulması amacını güden canlı bir proje niteliği taşıyor.



Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, *devrimciyolarsivi.org*

Projenin süreçselliği sanatçı Murat Akagündüz'ün eserinde de belirginlik kazanıyor. Sanatçı grubu Hafriyat'ın kurucularından olan Akagündüz, tuval üzerinde büyük formatlı bir resim sergiliyor. Bu iş, Berlin'de kaldığı dönemde ortaya çıkmış. Cem Dinlenmiş'in karikatürleri izleyiciye sergi boyunca eşlik ediyor. Güncel olaylar hakkındaki ironik ve iğneleyici yorumları, Türkiye'nin yakın tarihine dair anlamlı belgeler olmalarının yanı sıra ifade özgürlüğüne dair bir metafor.

Burada anlattığımız sergi projesi, aktivist bir yak-

12. http://www.devrimciyolarsivi.org (17.06.2015).

renden künstlerischen und politisch-ästhetischen Kodierungen in den Vordergrund gerückt und zur Diskussion gestellt. Die Herangehensweise der Arbeitsgruppe als Kollektiv versteht sich, in Anlehnung an neuere Praxen der Wissensproduktion als Archiv im Aufbau und als Methode. Das Projekt ist partizipativ und im Prozess angelegt, es lebt von den Beiträgen und diversen Meinungen der teilnehmenden Kollektive, Künstler_innen, Wissenschaftler_innen, Aktivist_innen und der Öffentlichkeit. Die Besucher_innen sind eingeladen aktiv mitzugestalten. Es ist ein Versuch über die bloße Reproduktion und Repräsentation von politischen Bewegungen hinauszugehen und selbst politisch zu sein.

Eine Videoarbeit soll hier als letztes Erwähnung finden: Die Arbeit von Demet Taşpınar aus dem Jahr 2008 stellt eine Frage, die wohl so viele bewegt und einen Ausblick ins Ungewisse wagt: „Wohin?" - Ein kleiner Pinguin tappt verloren, orientierungslos und Sinn suchend in der leeren Eiswüste…[13]

und dies ist erst der Anfang…

Alle in diesem Artikel enthaltenen Abbildungen wurden der Autorin von den beschriebenen Künstler_innen zur Verfügung gestellt.

13. Der Pinguin, wenn auch seiner Zeit voraus, verweist im Kontext dieser Ausstellung zudem ironisch auf eine der Bild-Ikonen der Gezi-Protestbewegung. Zu Beginn der Proteste zeigte das Staatliche Fernsehen an Stelle einer Live- Übertragung eine Dokumentation über das Leben der Pinguine. Der Pinguin wurde somit zu einem sarkastischen Symbol von Zensur.

laşıma sahip sanatsal-bilimsel bir araştırma süreci. Doğrusal bir tarih anlayışı ve onun temsili yerine, 70'lerden günümüze meydana gelen kırılmalar, olaylar, bağlantılar, beklenmedik yenilikler ve bunların yanı sıra oluşturdukları sanatsal ve politik-estetik kodlamalar ön plana çıkarılıp tartışmaya açılıyor. Çalışma grubunun kolektif yaklaşımı, bilgi üretiminin daha yeni pratiklerine dayanarak inşa halinde bir arşiv ve yöntem olma amacını taşıyor. Proje katılımcı şekilde ve süreç içerisinde organize edildi. Katılan kolektifler, sanatçılar, bilim insanları, aktivistler ve kamuoyunun katkıları ve farklı fikirleri sayesinde ayakta duruyor. Ziyaretçiler projeyi aktif şekilde şekillendirmeye davet ediliyor. Bu, politik hareketleri sadece çoğaltmanın ve temsil etmenin ötesine geçip bizzat politik olmaya yönelik bir çaba.

Son olarak bir video çalışmasından söz etmek gerek: Demet Taşpınar'ın 2008 tarihli işi, çok fazla kişiyi etkileyen ve bilinmeyeni çözme çabasına girişen bir soru soruyor: "Nereye? ". Küçük bir penguen kaybolmuş, yönünü yitirmiş ve anlam arayan bir şekilde ıssız bir buz çölünde yalpalayarak ilerliyor…[13]

Bu daha başlangıç…

Almanca'dan çeviren: Seda Niğbolu

Yazı içerisinde kullanılan görsel kaynaklar sanatçılar tarafından sağlanmıştır.

13. Penguen, zamanının ötesinde de olsa, bu serginin bağlamında ayrıca Gezi protesto hareketinin görsel ikonlarından birine ironik bir göndermede bulunuyor. Protestolar başladığında devlet televizyonu olayları canlı olarak aktarmak yerine, penguenlerin hayatı üzerine bir belgesel yayınladı. Penguen, böylece sansürün sarkastik bir sembolü haline geldi.

Impressum / Künye

Die Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / Bu kitap sergi dolayısıyla yayınlanmıştır

77□13
Politische Kunst
im Widerstand in der Türkei
Türkiye'de Direnişin Sanatı
http://7713.berlin
neue Gesellschaft für bildende Kunst
04. Juli – 30. August 2015

ngbk
neue Gesellschaft für bildende Kunst e.V.
Oranienstr. 25
10999 Berlin
Tel: +49 30 61 65 13-0
Fax:+49 30 61 6513-77
ngbk@ngbk.de, www.ngbk.de

Arbeitsgruppe / Proje grubu:
Jan Bejšovec, Christian Bergmann, Zülfukar Çetin, Duygu Gürsel, Pablo Hermann, Çağrı Kahveci, Therese Koppe, Eva Liedtjens

nGbK Präsidium / nGbK Yönetim Kurulu:
Ingo Arend, Sabeth Buchmann, Çağla İlk*Geschäftsführung / Yönetim:* Oliver Baurhenn
Buchhaltung / Muhasebe: Frank-Peter Harms
Koordination / Koordinasyon: Wibke Behrens, Isabelle Meiffert
Büro / Ofis: Katja Hübner
Presse -und Öffentlichkeitsarbeit / Halkla İlişkiler:
Benita Piechaczek
Mitarbeit / Asistanlık: Hartmut Schulenburg
Kunstvermittlung / Sanat Eğitimi:
Branka Pavlovic
Aufbauleitung / *Sergi İnşaatı:* Gergely László
Praktikant / *Stajyer:* Benjamin Glück

Ausstellung / Sergi:

Ausstellungsgestaltung- und Organisation / Sergi Tasarımı ve Organizasyonu: Jan Bejšovec, Christian Bergmann, Pablo Hermann, Therese Koppe, Eva Liedtjens

Teilnehmende Künstler_innen / Katılan Sanatçılar :
artıkişler, Aytunç Akad, bak.ma, Barış Doğrusöz, Berat Işık, CANAN, Cengiz Tekin, Cem Dinlenmiş, Cihangir Duyar, Demet Taşpınar, Devrimci Yol Arşivi, Ekim Ruşen Kapçak, Erkan Özgen, Hüseyin Karabey, Murat Akagündüz, Mülksüzleştirme Ağları, Nalan Yırtmaç, Nar Photos, #occupygezi architecture, Sencer Vardarman, Şener Özmen, TÜSTAV

Veranstaltungsprogramm / Etkinlik Programı:
Jan Bejšovec, Christian Bergmann, Zülfukar Çetin, Duygu Gürsel, Pablo Hermann, Çağrı Kahveci, Therese Koppe, Eva Liedtjens

Webdesign / Web Tasarımı:

Derin Korman (www.derinkorman.com)

Publikation / Kitap:

Herausgeberin / Yayına hazırlayan: nGbK

Katalog-Redaktion / Editörler: Christian Bergmann, Zülfukar Çetin, Pablo Hermann, Eva Liedtjens, Melek Muştu Seufert

Texte von / Metin yazarları:
Fikret Adaman, Moritz Ahlert, Bengi Akbulut, Mizgin Müjde Arslan, Ezgi Bakçay, Friedrich von Borries, Can Candan,

Zülfukar Çetin, Şehymus Diken,
Cem Dinlenmiş, Begüm Özden Fırat,
Jens-Uwe Fischer, Ayşe Güleç, Aras Güngör,
Banu Karaca, Handan Koç, Erden Kosova,
Eva Liedtjens, Yahya Madra, Şener Özmen,
Funda Oral, Şevket Pamuk, Zeyno Pekünlü,
Melek Muştu Seufert, Can Sungu,
Engin Sustam, Pelin Tan, Feyyaz Yaman

Übersetzungen / Çeviriler:
Feray Halil, Berivan İnci, Nadiye Ünsal
(Türkisch / Türkçe – Deutsch / Almanca)
Seda Niğbolu
(Deutsch / Almanca – Türkisch / Türkçe)
Gülin Ekinci, Kemal Atakay
(Englisch / İngilizce – Türkisch / Türkçe)
Emal Ghamsharick
(Englisch / İngilizce – Deutsch / Almanca)

Lektorat / Tashih: Pablo Hermann
(Deutsch / Almanca), Melek Muştu Seufert
(Türkisch / Türkçe); *Unterstützt durch / Destekleyen*: Christian Bergmann, Jan Bejšovec,
Eva Liedtjens (Deutsch / Almanca);
Zülfukar Çetin (Türkisch / Türkçe)

Kataloggestaltung / Tasarım: Derin Korman
Druck / Baskı: Druckerei Conrad Berlin
Auflage / Basım Sayısı: 600
Verlag / Yayınevi: nGbK
Vertrieb / Dağıtım: nGbK
Berlin 2015
ISBN 978-3-938515-59-4

Besonderer Dank an / Teşekkürler:
Serra Akcan, Fırat Aygün, Ayşe Çetinbaş,
Richard Clauss, İHD Diyarbakır,
Övgü Gökçe, Asena Günal, Hannah Hofheinz,
Elif İnce, Nail Kadırhan, Özlem Kaya, Yelta
Köm, Seda Mit, Saner Şen, Zeynep Taş, Mert
Tokur, Azra Tuzunoğlu, Çiğdem Üçüncü,
Mukadder Ezel Yılmaz

In Zusammenarbeit mit / Proje Ortağı:



Medienpartner_innen / Medya Ortakları:

taz.die tageszeitung

junge Welt

Finanziert mit Mitteln der / Sergi Sponsoru:



Die nGbK dankt dem Regierenden Bürgermeister von Berlin, Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten für die Förderung und der Lotto-Stiftung Berlin für die Finanzierung. / nGbK, Berlin Eyaleti'nin Kültür Dairesi'ne destekleri ve Lotto Stiftung Berlin'e maddi katkılarından dolayı teşekkür eder.

Das Ausstellungsprojekt nimmt zwei Hochphasen des sozialen Widerstands in der Türkei, den 1. Mai 1977 sowie die Gezi-Proteste 2013, als Ausgangspunkte. Reflektiert werden die ästhetischen Besonderheiten von Selbstdarstellungen, Repräsentationen sowie von Kommunikationsprozessen sozialer Bewegungen im öffentlichen Raum. Unter Berücksichtigung der sozialen, ökonomischen und kulturellen Dynamiken, die jene sozialen Bewegungen seit den 1968ern bis in die heutige Zeit beeinflussen, werden deren Kontinuitäten, Besonderheiten und Anknüpfungspunkte untersucht.

77□13 projesi, Türkiye'de toplumsal direnişin yükselişe geçtiği iki dönem üzerinden (1 Mayıs 1977 ve 2013 Gezi Olayları) yola çıkıyor ve farklı tarihsel uğraklarda toplumsal hareketlerin kendilerini kamuoyunda ifade edişlerine, temsiliyetlerinin ve iletişim süreçlerinin estetik özelliklerine yoğunlaşıyor. 1968'den günümüze kadar yaşanan toplumsal hareketleri etkileyen sosyal, ekonomik ve kültürel dinamikleri göz önünde bulundurarak, bu hareketlerin devamlılıkları, kırılmaları, farklılıkları, ilişkisellikleri inceliyor.

Buchcover / Kapak:

Artıkişler - Akıl Tutulması. Video, 2012.

ISBN: 978-3-938515-59-4